

I lettori che desiderano informarsi
sui libri e sull'insieme delle attività della
Società editrice il Mulino
possono consultare il sito Internet:
www.mulino.it



Stefano Agosti

Il romanzo francese dell'Ottocento

Lingua forme genealogie

Società editrice il Mulino

ISBN 978-88-15-13370-0

Copyright © 2010 by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo – elettronico, meccanico, reprografico, digitale – se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore. Per altre informazioni si veda il sito www.mulino.it/edizioni/fotocopie

Indice

Premessa	p. 9
I. La narrativa protoromantica e le istanze dell'Io	11
1. Chateaubriand e l'esperienza della finitezza	12
2. Madame de Staël e le proiezioni-alienazioni del Soggetto	22
3. «Oberman» di Senancour	26
4. «Adolphe» di Benjamin Constant	31
II. La parola narrativa dei grandi poeti romantici	37
1. Vigny: ideologia e racconto	37
2. Hugo e le potenzialità della lingua	44
3. Musset e «La Confession d'un enfant du siècle»	56
4. «Graziella» di Lamartine	57
III. Il racconto romantico e oltre	61
1. «Volupté» di Sainte-Beuve	61
2. Théophile Gautier e l'archeologia del lontano	65
3. Michelet e il Femminile	68
4. Il racconto fantastico di Nodier	73
5. Nerval e la scrittura del sogno	77
IV. Il romanzo e l'invenzione del tempo	85
1. Stendhal e la scrittura dell'evento	85
2. Il racconto raccontato di Mérimée	102
3. Tempo e durata nella «Comédie humaine» di Balzac	108

V.	Romanzo sentimentale e romanzo popolare	p. 151
	1. Autobiografismo e memoria in George Sand	151
	2. Dumas e il romanzesco della storia	155
	3. Un capolavoro del romanzo a puntate: «Les Mystères de Paris» di Eugène Sue	158
VI.	Flaubert e le invenzioni della forma	165
	1. Scrittura volumetrica e poesia della prosa	167
	2. Gli effetti di reale	176
	3. La figura formale di «Salammbô»	180
VII.	Dottrine e pratica del realismo. Il naturalismo	185
	1. Il «vero» dei fratelli Goncourt	186
	2. Champfleury, la cera, la maiolica	192
	3. Realismo, comicità, ideologia in Alphonse Daudet	193
	4. Maupassant e le percezioni del reale	197
	5. Zola e il romanzo sperimentale: il ciclo dei Rougon-Macquart	202
VIII.	Simbolismo, decadentismo ed esperienze dei mondi interiori	225
	1. Simbolismo e crudeltà in Villiers de l'Isle-Adam	226
	2. Barbey d'Aurevilly: cornici e strutture del racconto «satanico», enigmi e metafore	230
	3. Huysmans e le sovradeterminazioni della realtà	235
	4. Léon Bloy, aberrazione e redenzione: una criptografia dell'universo	238
	5. Octave Mirbeau e le violenze di eros	242
	6. Lingua del falso e lingua del vero in Jules Renard	245
IX.	Romanzo e impegno sociale	249
	1. Rivoluzione reale e rivoluzione verbale: l'esperienza narrativa di Jules Vallès	249
	2. Georges Darien e le «voci» della rivolta	252
	3. «Bubu de Montparnasse» di Charles-Louis Philippe	256

X.	Il delta narrativo	p. 263
	1. «Dominique» di Eugène Fromentin	263
	2. Gobineau, «Les Pléiades» e la corte d'amore	265
	3. Anatole France, oggi	267
	4. «Le Disciple» di Paul Bourget	274
	5. «Pêcheur d'Islande» di Pierre Loti	277
	6. Sperimentazione e ideologia in Maurice Barrès	278
	7. Al di là del principio di realtà: la narrativa di Jules Verne	283
XI.	Alcune anticipazioni della ricerca novecentesca	287
	1. «Les Lauriers sont coupés» e il monologo interiore	287
	2. «Paludes» e l'insignificanza del senso	292
	3. Jarry e i «romanzi» dell'inconscio	298
	Conclusione. Il Novecento e il linguaggio	305
	Bibliografia essenziale	309
	Indice dei nomi	317

Premessa

Articolato per figure maggiori o, in ogni caso, fortemente significative, distribuite per raggruppamenti tematici – che non escludono la loro appartenenza a determinati «movimenti» istituzionalmente storicizzati –, il presente lavoro non intende essere una storia del romanzo francese nel secolo del suo maggior fulgore: anzi, per questo riguardo, esso presume l'integrazione dei manuali di storiografia letteraria. Semplicemente (o ambiziosamente) vuole porsi come un'indagine moderatamente tecnica – diciamo, una semiologia – della forma-romanzo nei vari aspetti che ha assunto – nelle mani dei diversi autori – dagli inizi alla fine del secolo.

L'approccio è quello della lettura a distanza ravvicinata dei testi – con esclusione *a priori* di ogni atteggiamento d'ordine interpretativo –, al fine di fissarne le caratteristiche di forma, di lingua e di stile, con eventuali indicazioni delle genealogie, ascendenti e/o discendenti: ma sempre dietro il presupposto che ogni testo – e non solo ogni autore – si configuri come un *unicum*.

Ulteriore precisazione: nessun criterio di esaustività presiede all'esame delle singole personalità creative. Questo è perseguito – si intenda virtualmente – solo per alcuni massimi creatori di forme narrative e cioè, nel caso specifico, per Hugo, Stendhal, Balzac, Flaubert e Zola. Addirittura, per altri, la lettura è circoscritta a un'unica opera.

Un'ultima avvertenza: nelle introduzioni dei vari capitoli, sono presenti alcune idee di Michel Foucault, e in particolare l'idea del capovolgimento – nel XIX secolo – della struttura del *cogito* cartesiano che regolava l'ordine classico della rappresentazione. Di questo capovolgimento, con le sue implicazioni, variazioni e soluzione finale, danno conto – sinteticamente e con supporto discreto di elementi istituzionali – le introduzioni menzionate.

Non storiografia dunque, nemmeno qui; solo un succinto, modico esperimento di epistemologia della letteratura.

Capitolo primo

La narrativa protoromantica e le istanze dell'Io

L'esperienza romantica, con cui si apre il secolo, sconvolge radicalmente lo statuto della rappresentazione. Come insegna Foucault, non sono più le rappresentazioni che il pensiero si dà che definiscono la realtà, nei suoi vari aspetti e limiti, bensì è il Soggetto stesso che entra direttamente in gioco, con tutto ciò che lo determina come Soggetto nella sua empiricità: il lavoro, la produzione, il linguaggio, il corpo, la morte. Alla priorità del pensiero sull'essere, subentra la priorità di quest'ultimo rispetto al pensiero. È «l'Io-sono» (continua Foucault) che si accampa al centro della scena, subordinando alla propria istanza di realtà (di empiricità) «l'Io-penso» che ne regolava lo statuto e le rappresentazioni. È il rovesciamento di quell'egemonia del *cogito* su cui si fondava l'ordine classico.

Le forme narrative del protoromanticismo, e poi del romanticismo vero e proprio, si inscrivono interamente entro questa situazione epistemologica di base.

Così, le varie figure del Soggetto, quella dei *Mémoires d'outre-tombe* o quella di Oberman o quella di Adolphe, sono semplicemente le concrezioni fantasmatiche di quell'Io-sono che si proietta fuori di sé, pervade il mondo, e scopre nella natura – alpestre, boschiva, lacustre – le possibilità di un «rispecchiamento» di sé, dei propri stati, emozioni, moti interiori (il famoso «sentimento della natura» applicato al romanticismo come sua etichetta distintiva, non è altro che la scoperta, da parte del Soggetto, di questa possibilità, di questa funzione, di rispecchiamento).

Ed è da questa posizione interamente circoscritta all'essere (all'esistere) che l'Io-sono perviene all'Io-penso. Ma si tratterà ormai – ancora in contrasto con la situazione classica – di un Io-penso che si riconosce ed afferma più secondo le modalità del *sentire* che non secondo le modalità del pensare

(del concetto): un sentire che include, forse per la prima volta, l'esperienza della finitezza (della «*finitude*»).

Abbiamo così, sia pure in rapida sintesi, tutti i termini della situazione romantica: l'essere prima del pensare; l'Io come Soggetto dell'esistere; la natura come luogo del rispecchiamento dell'Io e, per ciò stesso, di accertamento di esistenza; l'esperienza della finitezza. Vi si può aggiungere, nell'ambito di quest'ultimo punto, la rappresentazione (l'immagine) della Storia.

1. *Chateaubriand e l'esperienza della finitezza*

François-René de Chateaubriand (1768-1848) è titolare di una delle massime realizzazioni della prosa francese, che egli porta al di là delle tradizionali distinzioni dei generi. Così, due *récits* veri e propri come *Atala* e *René*, che, col loro enorme successo di pubblico, inaugurano la fama di Chateaubriand, sono di fatto concepiti come altrettante esemplificazioni dimostrative delle tesi sostenute nel *Génie du christianisme*, apologia della religione cristiana, messa a confronto sia con la mitologia del paganesimo classico sia col razionalismo dei «Lumi» settecenteschi; mentre la sua opera maggiore, i *Mémoires d'outre-tombe*, vede alternarsi nel proprio tessuto testuale – ma anche coniugarsi e sovrapporsi – tutti i registri della prosa: da quello lirico-descrittivo, spesso di alta tensione patetica, a quello della notazione documentaria degli eventi; da quello propriamente e felicemente narrativo a quello obiettivo della ricostruzione storica, con inserimento delle relative *pièces d'archive* (lettere, relazioni diplomatiche, diari di viaggio), e così via. Su tutto domina, da un capo all'altro della produzione dell'autore, la figura egemonica dell'Io, sia in posizione di enunciatore centrale e diretto (i *Mémoires*), sia in posizione di termine di riferimento dell'organizzazione dei materiali (*Génie*), sia in posizione di identificazione proiettiva (*René*).

Ed è, appunto, alla figura dominante e pervasiva dell'Io, alla sua istanza incessante all'interno della scrittura, che si dovranno ascrivere il superamento e la dissoluzione, di fatto, dei vari generi letterari, attuata da Chateaubriand.

Detto questo, possiamo passare alle opere ove più palese-

mente si dichiara la funzione narrativa, vale a dire i tre *récits*, *Atala* (1801), *René* (1802), *Les Aventures du dernier Abencérage* (1826, ma scritto, per dichiarazione d'autore, almeno vent'anni prima) e i *Mémoires d'outre-tombe* (iniziati, per dichiarazione d'autore, nel 1811, conclusi nel 1841, e pubblicati postumi, prima in *feuilleton* su «La Presse», poi in volume negli anni 1849-1850).

1.1. I «*récits*». «*Atala*», «*René*», «*Les Aventures du dernier Abencérage*»

Alcune costanti accomunano le tre esperienze propriamente narrative di Chateaubriand, sia sul piano della manifestazione di superficie, sia sul piano della grammatica del racconto, sia sul piano delle strutture profonde.

Piano di superficie: l'adibizione, nei tre *récits*, di elementi esotici, che possono costituire sia l'ambiente della vicenda, come in *Atala*, la cui storia si svolge interamente nelle foreste della Louisiana, sia la cornice entro la quale la vicenda viene ad essere formulata: e questo è il caso di *René*, ove il protagonista, riparato ancora nella Louisiana, riferisce all'indiano Chactas e al Padre Souël, missionario, il proprio dramma esistenziale. Quanto all'*Abencérage*, l'elemento esotico è costituito dal materiale stesso del racconto, palesemente dedotto, come raffinato *pastiche*, dalla narrativa orientale, e specificamente dalle *Mille e una notte* (di cui, proprio nel secolo precedente, era uscita in Francia la traduzione di Galland).

Piano della grammatica del racconto: *Atala* e l'*Abencérage* mettono in scena una coppia di innamorati (l'indigeno Chactas e Atala, pure indigena del Nuovo Mondo ma convertita al Cristianesimo, nel primo *récit*; il musulmano Aben-Hamed e la cattolica Bianca, nel secondo *récit*, ambientato in Spagna successivamente all'occupazione araba), coppia i cui componenti non pervengono a coronare il loro desiderio di unione. Anche in *René* si dà una coppia di attori-protagonisti quali unici personaggi della vicenda legati da vincolo affettivo. Solo che, in questo caso, si tratta di vincolo parentale: quello che intercorre tra due fratelli, René, appunto, e la di lui sorella, Amélie. Nel caso di *Atala* e di *René*, l'impedimento al rapporto è sottolineato, o ribadito, dalla morte della protagonista femmi-

nile; mentre, nel caso dell'*Abencérage*, sfocia nel dissolvimento dei protagonisti, che scompaiono senza lasciar più traccia di sé. Il mirabile finale del racconto vede in scena un *tombeau*: quello, appunto – come recita l'epigrafe –, dell'*ultimo degli Abenceragi*.

Piano delle strutture profonde: l'impedimento alla realizzazione del rapporto amoroso fra i personaggi-protagonisti è dovuto, in tutti e tre i casi, alla presenza di una interdizione (di un tabù d'ordine culturale): il voto di castità cui la madre di Atala, al momento del parto, ha impegnato la vita della propria figlia; la diversità delle rispettive religioni, e della fede radicale che ciascuno dei due protagonisti ripone nella propria, nel caso dell'*Abencérage*; il tabù dell'incesto nel caso di *René*.

Di qui, nei tre casi, la sostanziale staticità del racconto, il quale non comporta né successione o progressione di eventi (la sola mobilità prevista, per i protagonisti, è quella d'ordine spaziale, o fisico), né sviluppo delle situazioni interiori. I protagonisti permangono bloccati in straordinarie condizioni patemiche di disforia, incessantemente iterate, corroborate dalla compresenza di stati interni in opposizione, anche omologata all'esterno. Ad esempio: se René può essere, di volta in volta, «bruyant et joyeux, silencieux et triste», egli avrà il modo di constatare la compresenza di opposizioni similari anche fuori di sé, negli spettacoli che va via via scoprendo nel mondo naturale. Così, visti dall'alto dell'Etna dove è salito,

les fleuves ne me semblaient plus que les lignes géographiques tracées sur une carte; mais tandis que d'un côté mon oeil apercevait ces objets, de l'autre il plongeait dans le cratère de l'Etna, dont je découvrais les entrailles brûlantes, entre les bouffées d'une noire vapeur. [...] C'est ainsi que toute ma vie j'ai eu devant les yeux une création à la fois immense et imperceptible, et un abîme ouvert à mes côtés.

Ed è anche a partire da questa contraddittoria e irrisolvibile situazione patemica, ove l'Io è in perenne posizione di disgiunzione rispetto all'oggetto del desiderio e, per ciò stesso, in perenne stato di disgiunzione dal mondo, che si aprirà tutta la grande vena romantica posta sotto l'etichetta della «noia», etichetta che sembra trovare proprio in *René* la sua formulazione inaugurale forse più completa e perfetta: «je ne m'apercevais de mon existence que par un profond sentiment d'ennui».

L'esperienza e la certezza di sé non provengono al Soggetto che dall'esperienza della propria negatività, del proprio essere in negativo.

E se questo motivo, tipico del primo romanticismo, troverà i suoi più celebrati investimenti narrativi in *Oberman* di Senancour (1804) e nell'*Adolphe* di Benjamin Constant (1816), esso si espanderà anche fuori dell'ambito del racconto, in alcune altissime esperienze interiori: nella «noia» e nel «tedio» di Leopardi, nello *spleen* di Baudelaire.

Così, la vasta tematica romantica accentrata sulle situazioni disforiche del Soggetto – l'Io nella solitudine della natura, senza relazione col mondo che lo circonda, assediato dal tempo e oppresso dalla distanza ecc. – non sarà altro che la conseguenza di una situazione iniziale di disgiunzione del Soggetto dall'oggetto del desiderio: quella stessa sotto la quale si inscrivono i tre grandi racconti di Chateaubriand e che, in definitiva, ha il suo archetipo più illustre nel *Werther* di Goethe (1774). Studi recenti leggono infatti, in quest'opera, e naturalmente nella morte per propria scelta del protagonista, «l'incapacità psicologica dell'unirsi dei sessi, mascherata sotto l'impossibilità giuridica dell'adulterio» (V. Mathieu).

1.2. I «*Mémoires d'outre-tombe*»

Come abbiamo già sottolineato, l'istanza dell'Io presiede, nei *Mémoires*, sia alla memoria personale sia alla memoria storica. Così, ad esempio, il processo e la morte del duca d'Enghien (sotto Bonaparte, nel marzo 1804), con relativa produzione di documenti d'epoca, figurano inquadrati dall'esperienza in atto del Soggetto fra le rovine del castello e del parco di Chantilly (novembre 1838), già proprietà dei Condé, alla cui famiglia apparteneva il duca. Il referto storico, che si sviluppa per la durata di una decina di capitoli (libro XVI, capp. II-XI), viene insomma presentato quasi come un'insorgenza di quelli che saranno, in Proust, i fenomeni di memoria involontaria.

Ecco, a titolo di esemplificazione, un frammento della splendida cornice dell'esperienza in atto:

Revenant le long des haies à peine tracées, la pluie m'a surpris; je me suis réfugié sous un hêtre: ses dernières feuilles tombaient comme

mes années; sa cime se dépouillait comme ma tête; il était marqué au tronc d'un cercle rouge, pour être abattu comme moi. Rentré à mon auberge, avec une moisson de plantes d'automne et dans des dispositions peu propres à la joie, je vous raconterai la mort de M. le duc d'Enghien, à la vue des ruines de Chantilly.

Ed ecco il segmento di chiusura della cornice:

C'est ici même, c'est à Chantilly qu'est né le duc d'Enghien [...]. C'est sur cette pelouse qu'il joua dans son enfance: la trace de ses pas s'est effacée. [...] Ce château, ces jardins, ces jets d'eau qui ne se taisaient ni jour ni nuit, que sont-ils devenus? Des statues mutilées, des lions dont on restaure la griffe ou la mâchoire; des trophées d'armes sculptés dans un mur croulant, ecc.

Lo stesso si può dire per il lungo inserto storico su Bonaparte, vera e propria opera di storiografia all'interno dei *Mémoires* (libri XIX-XXIV): inserto che si apre con un riferimento alla giovinezza dell'autore, proiettata se non nella bellezza di Alcibiade, evocato all'*incipit*, per lo meno nella luce e nella speranza che ne irradiavano, ed al mutamento che ne segue rappresentato dall'età matura, quella stessa che gli permette, ora, «di diventare uno storico senza per questo cessare di essere uno scrittore di memorie»; inserto che, ben cinquecento pagine dopo, viene sigillato ancora nel segno della presenza del Soggetto e della sua visita a Cannes, alla ricerca dei resti dello sbarco di Napoleone dall'isola d'Elba, resti, ormai scomparsi, di quello che fu l'inizio dei Cento Giorni. Ed ecco, anche qui, la grande pagina dell'esperienza in atto del Soggetto, della *sua* storia di fronte alla grande storia:

Parvenu à la grève, je vis une mer calme que ne ridait pas le plus petit souffle; la lame, mince comme une gaze, se déroulait sur le sablon sans bruit et sans écume. Un ciel émerveillable, tout resplendissant de constellations, couronnait ma tête.

E se il Soggetto conosce l'orgoglio (smisurato) di una corona che, dal capo del dominatore di popoli e di nazioni, passa ora a designarlo come suo compagno nella gloria (i riferimenti a un parallelo fra sé e Napoleone costellano tutta questa sezione dei *Mémoires*), si dà tuttavia, nel prosiegua della meditazione soggettiva, anche la constatazione amara di una sopravvivenza insensata di se stesso ai grandi contemporanei trapassati:

Pourquoi suis-je demeuré seul à chercher leurs os dans les ténèbres et la poussière d'une catacombe remplie? Je me décourage de durer.

Da queste cornici, relative all'esperienza personale, poste a inquadrare la memoria storica – come se la sonorità della storia non potesse echeggiare se non fra le pareti della memoria privata –, emerge benissimo quella che abbiamo designato come istanza del Soggetto, attiva su entrambi i registri della memoria, individuale e obiettivo. Ma esse segnalano altresì una condizione di base cui si è sottoposto il Soggetto e la sua attività di memoria: quella di una focalizzazione del ricordo, sia personale sia obiettivo, a partire dalla finzione di una dimensione *post mortem*. Memorie d'oltretomba, appunto: memorie, ricordi a partire dall'aldilà del Soggetto e, per ciò stesso, segnati, contornati, fissati entro la dimensione del perduto, del finito, del concluso per sempre.

Per cui, il celebre episodio del canto del tordo che, nei *Mémoires*, riporta il Soggetto a rivivere il tempo della propria fanciullezza nella campagna e nei boschi di Combourg, episodio citato da Proust nella *Recherche* come anticipazione di quei fenomeni di memoria involontaria su cui egli assidera l'esperienza del proprio vissuto temporale, ebbene questo episodio di insorgenza del ricordo attraverso la sensazione è, in Chateaubriand, sottomesso a una legge (una legge costante) che è esattamente il rovescio di quella che governa, nella *Recherche*, la memoria involontaria. In Proust, infatti, questi fenomeni comportano l'esperienza concomitante di una pienezza dell'essere, e addirittura del sentimento di una eternità dell'essere; mentre in Chateaubriand, il ricordo, anche se si presenta nelle forme e sotto le condizioni della memoria involontaria (canto del tordo, per l'emersione del ricordo di Combourg; esperienza delle rovine di Chantilly, per la memoria storica della morte del duca d'Enghien), il ricordo non sarà altro che il contrassegno stesso (l'emblema, la forma manifesta) del finito, del perduto, di ciò che è scomparso per sempre.

E al ricordo come emblema della finitezza si accosteranno tutti quegli oggetti che la rappresentano di fatto e di cui i *Mémoires* sono disseminati dall'inizio alla fine: vale a dire, appunto, le rovine, le tombe, e ciò che resta di queste stesse rovine e tombe o che le stesse racchiudono: la polvere, la cenere. Queste ultime, vere e proprie parole-chiave dei *Mémoires*: i quali nasco-

no, infatti, dalle ceneri e sono destinati alle ceneri: «l'ouvrage inspiré par mes cendres et destiné à mes cendres».

Ora, la dimensione della finitezza, immanente alla struttura del ricordo, viene a insediarsi e a intaccare le stesse esperienze del presente in atto: eventi, sensazioni, riflessioni, registrazioni di stati e così via: tanto più quando il quadro esterno entro cui si svolge il presente in atto è esso stesso depositario dell'immanenza del passato nel tempo presente. È questo, ad esempio, il caso di Roma, ove le rovine rappresentano la caratteristica stessa del paesaggio romano, nell'Urbe e nella campagna che la circonda, quella campagna ove già si persero affascinati Poussin e Claude Lorrain, e che incanterà, con le gradazioni tonali dei bruni, degli ori e degli azzurri cinerei, il già imminente Corot.

Ecco, dall'esperienza romana di Chateaubriand, ambasciatore in quella sede negli anni 1828-1829, questa superba descrizione di una festa a Villa Medici (sede dell'Ambasciata di Francia), ove il presente più vivace e splendente, il presente della primavera della bellezza, è interamente attraversato dalle ceneri del tempo, è già intimamente corroso dalla polvere delle rovine:

[...] je vois passer devant moi ces femmes du printemps qui s'enfoncent parmi les fleurs, les concerts et les lustres de mes galeries successives: on dirait des cygnes qui nagent vers des climats radieux. A quel désennui vont-elles? Les unes cherchent ce qu'elles ont déjà aimé, les autres ce qu'elles n'aiment pas encore. Au bout de la route, elles tomberont dans ces sépulcres toujours ouverts ici, dans ces anciens sarcophages qui servent de bassins à des fontaines suspendues à des portiques; elles iront augmenter tant de poussières légères et charmantes.

E lo stesso vale per la percezione vera e propria del tempo (della durata): per cui il silenzio del passato, il silenzio della sua conclusione e della sua morte si estende (e si prolunga) in un analogo silenzio che pervade il futuro. Ecco, nel diario di viaggio da Parigi a Gerusalemme (anni 1805-1806), le due dimensioni accostate, e precisamente quella del tempo futuro a quella del passato, entrambe accomunate nel medesimo impercettibile mormorio, nel medesimo silenzio:

Quand retrouverai-je le thym de l'Hymète, les lauriers-roses des bords de l'Eurotas? [...] Là [al Pireo], je n'entendais que le bruit des vagues dans le tombeau détruit de Thémistocle, et le murmure des

lointains souvenirs: au silence des débris de Sparte, la gloire même était muette.

Ma la struttura della finitezza, con la cenere che la rappresenta, è anche la soglia dell'oltre-tempo e, per ciò stesso, dell'immortalità. Per cui, all'affermazione contenuta nella prefazione testamentaria liminare, «ho sempre supposto di scrivere seduto nella mia bara», ove la voce del Soggetto è quella stessa voce «lontana che viene dalla tomba», l'autore farà corrispondere, simmetricamente, alla fine dell'opera, a conclusione dell'immane monumento, l'affermazione dell'eternità, colta nella puntualità precisa di una contingenza che fissa il momento in cui essa sta per prodursi:

En traçant ces derniers mots, ce 16 novembre 1841, ma fenêtre qui donne à l'ouest sur les jardins des Missions étrangères, est ouverte: il est six heures du matin; j'aperçois la lune pâle et élargie [...]. Je vois les reflets d'une aurore dont je ne verrai pas se lever le soleil. Il ne me reste qu'à m'asseoir au bord de ma fosse; après quoi je descendrai hardiment, le crucifix à la main, dans l'éternité.

Da questa incorporazione del finito e della mortalità nella progettazione e nell'attuazione stessa dei *Mémoires* deriva al testo quel suo carattere di sospensione, vagamente ipnotico, che ne attraversa tutti i registri: da quello lirico-evocativo a quello colloquiale e cronachistico, da quello obiettivamente storico a quello strettamente documentario. Così, nelle parole stesse dell'autore: «on entend partout une voix qui chante, et qui semble venir d'une région inconnue».

È a questa voce, a questo timbro sospeso e incantatorio che Chateaubriand affida, nei *Mémoires*, il compito di restituire (di trattenere e di conservare) la propria vita, insieme agli eventi della storia, maggiori e minori, pubblici e privati, che ne hanno costituito la scena e i differenti fondali.

Inscritti nel ceppo delle *Confessions* e delle *Rêveries* di Rousseau, essi se ne distinguono per i caratteri che abbiamo evidenziato, soprattutto per quello che sottomette la gestione onnipervasiva dell'Io alle istanze della finitezza e della morte. E sarà proprio da queste caratteristiche che si dirameranno, secondo le più diverse forme e modalità di attuazione, le varie esperienze della narrativa di memoria che, soprattutto nel secolo successivo, segneranno altrettanti punti fermi, di maggiore o

minor momento, del romanzo francese: dall'esperienza somma e incomparabile di Proust a quella d'ordine più strettamente inerente a una privata mitologia di Marguerite Yourcenar, all'esperienza di Claude Simon, volta a recuperare – anche attraverso le forme complesse e ramificate della frase – una sorta di dimensione araldica del proprio passato.

Non solo, ma quella che possiamo ben designare come la «cripta» dei *Mémoires* sembra presiedere ad una delle più alte esperienze narrative del Novecento, quella di Maurice Blanchot, tutta articolata sulla dimensione dell'assenza, della morte e della prospettiva sepolcrale. Si veda in particolare *L'Arrêt de mort*, interamente fondato sulla struttura della cripta, ove le figure femminili che la abitano sembrano rifarsi, come modello, alla sorella di René, Lucile, quale è presentata nei *Mémoires*. Ne viene ripresa, quasi testualmente, addirittura una frase pronunciata dalla stessa, frase che rappresenta benissimo il centro morale e mentale di Lucile, come infatti sarà quello delle figure e dei personaggi di Blanchot: «Je viens de voir entrer la mort».

1.3. *La «Vie de Rancé»*

Ultima opera di Chateaubriand, scritta qualche anno prima di morire su sollecitazione del proprio consigliere spirituale, il Padre Séguin, questa biografia dell'abate Rancé – riformatore della Trappe e figura centrale del monastero, cui dedica, fra penitenze e macerazioni, tutta la seconda parte della propria vita, dal 1663 alla morte (1700), dopo una giovinezza di dissipazione mondana ma anche di un'amplissima, imponente esperienza di studi – è considerata da alcuni decenni come uno dei capolavori dell'opera di Chateaubriand (Picon, Barthes: ma già Thibaudet nella sua *Histoire de la Littérature française de 1789 à nos jours* lo segnalava come libro eccezionale).

Di fatto, la *Vie de Rancé* (1844) si presenta come uno dei massimi esemplari di scrittura del racconto storico, il cui modello di essenzialità, concentrazione, sovrana economia del dettato, potrebbe essere l'*Abrégé de l'histoire de Port-Royal* di Racine: esempio supremo del genere. Sennonché, alle caratteristiche raciniane di fondo, si sovrappongono quelle che provengono all'autore dall'esperienza dei propri *Mémoires*: e

che qui sono rappresentate dalle ellissi, allusioni, divagazioni, dalle figure di trasposizione come le metafore e le metonimie, nonché dagli accostamenti, nel testo del discorso, di unità narrative non omogenee o dall'ingrandimento abnorme di particolari, con effetti di disturbo della linearità discorsiva, che si presenta perciò sottoposta a una sorta di articolazione sincopata e comunque irregolare.

Il discorso nudo della storia si deforma continuamente sotto la lente dell'enunciazione del Soggetto.

Ecco allora apparire, forando il tessuto, le grandi immagini della solitudine e del destino, sia urbane, come per l'esperienza romana («Rancé monta au Vatican: il parcourut inutilement le grand escalier désert foulé par tant de pas effacés, d'où descendirent tant de fois les destinées du monde»), sia naturali, di viaggio, ancora verso Roma («l'Apennin revit sur ses sommets ce voyageur qui n'écrivait ni ne faisait de journal»: ove sarà agevole constatare la simbiosi miracolosa di naturalezza linguistica e di stravolgimento semantico); o certi ritratti, eseguiti per tocchi fulminei, inattesi ed essenziali, come questo del cardinal de Retz (di cui si impadronì testualmente, senza indicare la fonte, Sainte-Beuve in una delle sue «Causeries» sui *Mémoires* di Chateaubriand): «Le cardinal de Retz était petit, noir, laid, maladroit de ses mains; il ne savait pas se boutonner»; o certe splendide concentrazioni narrative, come ad esempio quella che ha per oggetto la fuga dello stesso cardinal de Retz dalla prigione di Nantes e il suo riparare in Italia attraverso la Spagna, concentrazione eseguita per accostamenti di unità narrative eterogenee e ingrandimenti di dettagli come il seguente: «Il vit à Saragosse un prêtre qui se promenait seul, parce qu'il avait enterré son dernier paroissien pestiféré»; o sublimi metonimie come questa, intesa a fissare la trasformazione sia fisica sia morale della Trappe ad opera di Rancé: «ces lieux que les Anglais avaient fait retentir de leurs pas armés ne répèterent que le susurrement de la sandale»; o la divagazione sulla fisiologia della corrispondenza amorosa, dal suo fiorire iniziale al suo declino, posta al seguito di una precedente divagazione sulla corrispondenza di Voltaire, essa stessa successiva alle osservazioni sull'epistolario di Rancé: struttura a cannocchiale che sprofonda il testo da un piano all'altro di riferimento, sino a quello generale – ma in definitiva eterogeneo – delle osservazioni sulla corrispondenza amorosa,

di cui è colto mirabilmente (proustianamente) il punto del trapasso dalla pulsione originale al declino nel sovvertimento (nella caduta) dei valori verbali: «les serments vont toujours leur train: ce sont toujours les mêmes mots, mais ils sont morts; l'âme y manque: *je vous aime* n'est plus là qu'une expression d'habitude, un protocole obligé, le *j'ai l'honneur d'être* de toute lettre d'amour».

Scrittura, insomma, d'una straordinaria, inaudita modernità, entro la quale scorrono e si profilano sia la figura morale del protagonista, dalla mondanità all'ascetismo e alla segregazione della Trappe, sia le figure obiettive della storia dell'epoca, dalla società dell'Hôtel de Rambouillet alla corte di Luigi XIV e poi alla vita del monastero e alla comunità che lo abita: scorrimento di figure che si effettua, come abbiamo detto, per divagazioni ed eterogeneità di accostamenti, imprevedibilità di ellissi, apertura di metafore e di allusioni. Il tutto – e sarà questa la continuità più evidente con i *Mémoires d'outre-tombe* – entro la dimensione del vuoto e del silenzio, in cui precipitano fatalmente i personaggi e gli eventi («le temps a pris mes mains dans les siennes; il n'y a plus rien à cueillir dans des jours défleuris»), e da cui fuoriescono, magari bagnate di sangue, la polvere e la cenere degli anni, ancora parole-chiave del libro, come nei *Mémoires* («enfin, dans l'ombre des cloîtres, on entendit un bruit de papier et de poussière»; «[Rancé] faisait fuir ses ennemis en leur montrant la tête sanglante de la pénitence»).

Nella grande figura di Rancé, la quale aveva affascinato (il che è tutto dire) persino Saint-Simon, che nei suoi *Mémoires* dedica ad essa pagine colme di reverenza e di stupefatta ammirazione, Chateaubriand vecchio sembra infine proiettare la sua ultima istanza morale, la sua ultima dolorosa necessità: quella che, con riferimento appunto a Rancé, egli affida alla seguente riflessione, in cui si potrà leggere il senso complessivo sia dei *Mémoires* sia della *Vie*: «Rompre avec les choses réelles, ce n'est rien: mais avec les souvenirs! Le cœur se brise à la séparation des songes, tant il y a peu de réalité dans l'homme».

2. *Madame de Staël e le proiezioni-alienazioni del Soggetto*

Gratificata da due fra i maggiori successi letterari dell'epoca, *Corinne ou l'Italie* (1807), «uno dei romanzi più gloriosi del

suo tempo» (Thibaudet), e *De l'Allemagne* (1813), «il libro più celebre d'Europa» (ancora Thibaudet), entrambi citatissimi da Leopardi nello *Zibaldone*, Madame de Staël (Germaine Necker baronne de Staël: 1766-1817) conobbe, oltre all'enorme risonanza che queste e altre opere le diedero (*De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1800; un primo romanzo epistolare, *Delphine*, 1802), anche riserve e avversioni, senza contare l'ostilità sul piano politico da parte di Napoleone.

Nel fatto, quello che si presenta come l'aspetto negativo della sua produzione, convive con gli aspetti decisamente positivi della stessa.

Così, ad esempio, per *De l'Allemagne* (ma lo stesso vale per *De la Littérature*), l'aspetto negativo è dato dal tessuto di luoghi comuni, sia stilistici sia concettuali, di cui è fatta la «prosa da conversazione» dell'autrice (formatasi, giovinetta, al circolo letterario del padre, il barone Necker, che tende a riprodurre, in età matura, nei propri salotti di Coppet e, a Parigi, della rue du Bac); per cui il libro si presenta come un sorta di cialtrona guida turistico-letteraria della situazione culturale europea, sia in generale sia con riguardo soprattutto all'ultimo secolo, relativamente alla Germania, però nei suoi rapporti con la Francia, e altresì con l'Inghilterra.

Ma l'aspetto (negativo) di divulgazione corrente e di leggibilità ad oltranza, grazie al tessuto di stereotipi che lo caratterizza, finisce per risolversi nel positivo di un'idea di letteratura estesa al di là dei recinti nazionali: e più precisamente in «un principio di coscienza europea» (Thibaudet) che il confronto, le azioni e reazioni reciproche delle singole letterature e culture nazionali avrebbero il compito di costituire e consolidare. Lo stesso stereotipo d'ordine concettuale acquista, in questa prospettiva, il carattere positivo del perseguimento di una totale comunicabilità, cui contribuiscono una lingua generalmente assunta nelle sue configurazioni più comuni, magari triviali e addirittura aperte alle scorrettezze del parlato.

Ecco un esempio di prosa della Staël, in cui – oltre all'evidente ossessione per la parola parlata – figurano: linguaggio ordinario di uso corrente, stereotipo, scorrettezza grammaticale:

Goethe est un homme d'un esprit prodigieux en conversation; et, l'on a beau dire, l'esprit doit savoir causer. On peut présenter quel-

ques exemples d'hommes de génie taciturnes: la timidité, le malheur, le dédain ou l'ennui en sont souvent la cause.

Oltre al valore di manifesto sul piano ideologico-culturale, si dovrà riconoscere a *De l'Allemagne*, con straordinario anticipo sui tempi, anche una sua funzione di «modello» per quella che sarà, soprattutto nel secolo successivo, la letteratura di divulgazione, in particolare quella di tipo giornalistico-informativo.

Quanto ai romanzi, *Delphine* e *Corinne*, se possono configurarsi, anch'essi, come i primi manifesti del femminismo per la collocazione centrale delle eroine, entrambe proiezioni della figura dell'autrice, si dovrà però segnalare che, almeno per *Corinne*, la configurazione ideologica precitata risulta travolta dalla posizione psicologica: quella che vede i due protagonisti, Corinne e Lord Nelvil, posti in una condizione di reciproca impossibilità, che mina di fatto il loro rapporto. È questo blocco della relazione amorosa che apparenta Corinne agli altri eroi protoromantici dell'amore impossibile, maschili questi, come René o Adolphe. Ed è quanto si presume abbia registrato il lettore dell'epoca al di là, o al di sotto, del percorso culturale degli innamorati attraverso le più insigni città e regioni italiane – da Roma a Napoli, da Venezia a Firenze –, percorso volto a considerarne e ammirarne le bellezze artistiche e naturali, catalogate e commentate da Corinne all'amante con la diligenza, e l'inevitabile approssimazione e superficialità, di una guida professionista (di un «cicerone»).

Il punto psicologico forte e originale della predetta impossibilità, sta nel fatto che entrambi i protagonisti risultano sottomessi ad un'alienazione che, in forme diverse, finisce per sottrarli al loro essere proprio. Così, Corinne, sin dal suo primo apparire nella vicenda, figura interamente proiettata fuori di sé, nella propria rappresentazione, il cui emblema è l'incoronazione sul Campidoglio, ma la cui fenomenologia quotidiana è costituita dalle stesse forme dell'arte a cui imparzialmente si applica (poesia, pittura, danza, musica), nonché dalla stessa conversazione in cui eccelle sia nel proprio sia negli altri salotti di Roma.

Per cui il rapporto con Lord Nelvil passa inevitabilmente – fin dagli inizi e per buona parte del percorso – attraverso questo esproprio, questa incessante messa-in-rappresentazione di sé.

A sua volta, Lord Nelvil risulta anch'egli deprivato, o mutilato (è forse il termine più pertinente) nel suo essere proprio: egli è infatti succube – per tutta la durata del romanzo – della figura e della parola paterna. Dapprima da vivo, poi da morto (e perciò con tutta l'irrefutabilità della legge), il padre di Oswald non cessa di condizionarne l'esistenza, e di prefigurarli il destino, sia sotto la forma allucinata dell'ossessione mentale (*fantasmatica*), sia sotto la forma reale della parola, detta o scritta (ricordi di persone, lettere e scritture testamentarie). Entro tale destino si fissa altresì, per Oswald, il proprio rapporto sentimentale, che finisce per eliminare Corinne e per sostituirla la sorellastra, e più giovane, Lucile.

Di questa reciproca impossibilità «congiuntiva» dei due protagonisti, dovuta alle rispettive alienazioni di se stessi, sono offerte nel libro bellissime chiavi di lettura in forma (diciamo) allegorica, che ne ribadiscono, malgrado tutto, l'originalità.

Tale è, ad esempio, l'immagine riflessa dei volti accostati degli amanti nell'acqua della fontana di Trevi: ove si dà, sì, l'accostamento e magari l'unione dei visi, però, sintomaticamente, entro quello spazio «altro», in quel «non-luogo» che è la superficie specchiante, la quale porta la realtà, simultaneamente, fuori dello spazio e del tempo effettivi (si ricordi, in proposito, lo «*stade du miroir*» di cui parla Lacan, con gli effetti di alienazione che gli sono correlati). Ed è ancora dell'illusoria congiunzione – ora disperata – degli innamorati entro quell'altro specchio che è la parola tragica (in questo caso, la parola di Shakespeare), che il romanzo presenta la scena, nel corso di un'interpretazione del ruolo di Giulietta da parte di Corinne, verso la quale Oswald, da spettatore, si precipita, completamente fuori di sé, declamando i versi di Romeo.

Ma non solo i protagonisti, anche i personaggi collaterali risultano alienati, espropriati del loro essere: Lucile, la sorellastra di Corinne, poi sposa di Lord Nelvil, in quanto interamente sottomessa alla repressione materna, di cui ha introiettato divieti e imposizioni; la madre di lei, Lady Edgermond, in quanto a sua volta prigioniera di convenzioni antichissime e tuttavia infrangibili; lo stesso conte d'Erfeuil, il secondo uomo del romanzo, fatuo e chiacchierone, rappresentante della civiltà e del costume francesi, in quanto nettamente diviso fra il parlare e l'agire («*il était plus capable de nobles actions que de paroles sérieuses*»).

Per cui tutti, compreso Lord Nelvil, risultano alla fine perdenti.

Solo Corinne, abbandonando progressivamente la rappresentazione di sé, e accettando tutta la verità della passione per Oswald, perverrà al riconoscimento, senza residui, della propria figura interiore, e ad aderirvi completamente (i suoi ultimi versi, infatti, non sono più recitati da lei ma da una fanciulla: la rappresentazione è decisamente sepolta). Sennonché questo riconoscimento, questa conquistata identificazione di sé avranno come contraltare la distruzione e la morte della persona reale.

Ma starà proprio lì la vittoria di Corinne.

È questo il messaggio profondo del romanzo di Madame de Staël, che ne riscatta prolissità, luoghi comuni, superficialità e inverosimiglianze, e che travolge fortunatamente – come si è detto – l'ideologia *ante litteram* del «femminismo».

3. «Oberman» di Senancour

Dell'opera quasi interamente dimenticata di Senancour (Étienne Pivert de Senancour: 1770-1846), *Oberman* si configura ormai come il superstite unico, e forse responsabile di quell'oblio: libro singolare, inafferrabile e fra i più difficilmente classificabili della letteratura francese.

Caduto esso stesso in dimenticanza subito dopo la sua apparizione (1804), ne riemerge negli anni 1832-1833 grazie all'articolo e poi alla prefazione per la seconda edizione redatti da Sainte-Beuve, e grazie altresì alla prefazione di George Sand per la terza edizione di qualche anno dopo (1840).

Seguono alterne vicende di oblio e di fortune (singole), delle quali la più celebre sta nella frase di Proust: «Senancour, c'est moi».

Né romanzo né diario, il libro si svolge secondo un *continuum* narrativo alla prima persona, costituito dalle lettere che Oberman (nell'etimologia: «l'uomo delle altitudini») invia, per una durata di dieci anni, ad un destinatario che permane indeterminato, e di cui non vengono riferite le risposte altro che per accenni all'interno delle lettere del protagonista medesimo. Il *continuum* non presuppone trama né vicende né eventi particolari, come del resto avvertono le «Osservazioni» iniziali affidate alla finzione dell'Editore:

Ces lettres ne sont pas un *roman* [corsivo nel testo con rinvio in nota: Je suis loin d'inférer de là qu'un bon roman ne soit pas un bon livre. Ecc.]. Il n'y a point de mouvement dramatique, d'événemens préparés et conduits, point de dénouement; rien de ce qu'on appelle l'intérêt d'un ouvrage, de cette série progressive, de ces incidens, de cet aliment de la curiosité, magie de plusieurs bons écrits, et charlatanisme de plusieurs autres.

Viceversa, avverte sempre l'Editore,

on y trouvera des descriptions [...] sur les rapports de l'homme avec ce qu'il appelle *l'inanimé* [corsivo nel testo]. On y trouvera des passions [...]. On y trouvera de l'amour; mais de l'amour senti d'une manière qui peut-être n'avait pas été dite. On y trouvera des longueurs [...]. On y trouvera des répétitions [...]. On y trouvera des contradictions [...].

Evidentemente l'autore, sotto la finzione dell'Editore, sa benissimo quello che vuole ed è perfettamente sicuro di sé. Sia riguardo al genere dell'opera, che è al di fuori di ogni genere, sia riguardo al protagonista, la cui allocuzione interminabile (vero e proprio «entretien infini») non ne circoscrive per nulla la figura, né fisica né morale, nonostante la sua parola si riferisca, per quasi tutta la durata della corrispondenza, quasi unicamente alla propria interiorità. La prima delle note dell'Editore, attraverso le quali Senancour si distanzia dall'oggetto della sua creazione, segnala infatti che Oberman «a besoin d'être un peu deviné».

Professionista della solitudine ed esperto della disforia, Oberman, di fatto, sembra non avere vicende personali né passioni, tanto le allusioni alle une e alle altre, nelle lettere, sono rare e sfuggenti. Destituito di personalità contingente, egli è chiamato invece a incarnare una sorta di tipologia astratta del Soggetto umano; e precisamente un tipo di uomo perennemente afflitto – nei propri confronti – dalla percezione di un deficit di esistenza.

Ed è la tensione ad un riconoscimento, sia pur provvisorio e approssimativo, del proprio profilo di Soggetto che provoca, sul piano fisico, i continui spostamenti di Oberman alla ricerca di un «luogo» (reale ma anche simbolico) ove fissare la propria dimora (dalle Alpi svizzere a Parigi e a Lione, e poi ancora in varie località della Svizzera, sino ad approdare a Imenström, termine, per lo meno temporaneo, dell'erranza) e, sul piano

dell'interiorità, il flusso letteralmente inarrestabile della parola allocutiva. Ma la tensione permane senza esito, da cui il suo rovesciamento nel sentimento della «noia», come acquisizione patemica di fondo (*ennui* è parola-chiave e parola-tema del libro, che ne risulta costellato ad ogni pagina); mentre, dal punto di vista intellettuale, quella stessa tensione finirà per sovrapporsi alla categoria del «vuoto», inteso come zoccolo su cui far riposare l'ordine (o il disordine) del mondo (anche in questo caso, la parola-concetto *vide* è presente dall'inizio alla fine del libro: «l'intolérable vide que je trouve partout», lettera IV; «le vide m'environne tous les jours», lettera LXXV).

Da questo generalizzato atteggiamento disforico, che non pervengono per nulla a correggere le inesauste identificazioni proiettive degli stati interiori del Soggetto entro i vari aspetti della natura, prendono il via, nei momenti più intensi della percezione, gli effetti letterariamente più alti e originali della scrittura di Senancour in *Oberman*, tutti riconducibili, in vario modo, alla tensione inevasa del riconoscimento di sé.

Tali sono, ad esempio, gli effetti inerenti a certi stati di «confusività», sia relativamente alla registrazione degli aspetti del mondo esterno, sia relativamente ai limiti che separano questo stesso mondo dal mondo interno dell'Io. Le percezioni-sensazioni risultano insomma sottoposte a veri e propri sconvolgimenti, anche quelle elementari di alto e di basso (si veda, nel brano qui sotto riportato: «on ne trouve plus de niveau») e di prossimità e di distanza (*ibidem*: «il n'y a plus d'horizon»):

sous ces monts séparés du globe et comme suspendus dans les airs, vous trouvez à vos pieds les vides des cieux et l'immensité du monde. Il y a là un temps de prestige et d'oubli. L'on ne sait plus où est le ciel, où sont les monts, ni sur quoi l'on est porté soi-même; on ne trouve plus de niveau, il n'y a plus d'horizon; les idées sont changées, les sensations inconnues: vous êtes sortis de la vie commune (anno VI, *Troisième fragment*).

In questo caso, la confusività riguarda la dimensione spaziale dei registri percettivi. Ma il Soggetto, nella tensione verso la costituzione della propria figura interiore, si troverà a sperimentare un'analoga confusività anche nei riguardi della dimensione temporale, ove i vari tempi riconosciuti dall'esperienza risulteranno sottoposti a una sorta di «télescopage», con

particolare coinvolgimento del presente e del futuro: tempi, questi, per definizione caratterizzati, già in se stessi, da mobilità e indefinitezza.

Ecco dunque un esempio di tale confusività, qui espressa come contaminazione delle dimensioni temporali, cui è supporto una sintassi che rispecchia essa stessa il fenomeno, soprattutto tramite il sintagma «ce présent», posto a reggere l'intera catena degli infiniti rivolti al futuro, un futuro che è morte e silenzio:

Je vis ces années qui passent, tristes et stériles, de l'éternité future dans l'éternité perdue. Je vis ce présent, toujours vain et jamais possédé, détacher du vague avenir sa chaîne indéfinie; approcher ma mort enfin visible, traîner dans la nuit les fantômes de mes jours, les atténuer, les dissiper; atteindre la dernière ombre, dévorer aussi froidement ce jour après lequel il n'en sera plus, et fermer l'abîme muet (anno VIII, lettera LXIII).

L'inverso esatto della percezione confusiva (quasi il rovescio della medaglia) è rappresentato dalla percezione focalizzata su un unico oggetto, e così esclusivamente da trasfigurarla in simbolo, o in emblema. Tale, ad esempio, è il caso della giunchiglia (nella lettera XXX, da Parigi, 7 marzo):

Il faisait sombre et un peu froid; j'étais abattu, je marchais parce que je ne pouvais rien faire. Je passai auprès de quelques fleurs posées sur un mur à hauteur d'appui. Une jonquille était fleurie. C'est la plus forte expression du désir: c'était le premier parfum de l'année. Je sentis tout le bonheur destiné à l'homme. Cette indicible harmonie des êtres, le fantôme du monde idéal fut tout entier dans moi; jamais je n'éprouvai quelque chose de plus grand et de si instantané. Je ne saurais trouver quelle forme, quelle analogie, quel rapport secret a pu me faire voir dans cette fleur une beauté illimitée, l'expression, l'élégance, l'attitude d'une femme heureuse et simple dans toute la grâce et la splendeur de la saison d'aimer.

Se, in questo caso, l'intensità della percezione trasforma l'oggetto in emblema, dissotterrando il legame di analogia che lo lega al Soggetto, altrove si danno anche casi in cui la percezione di un fenomeno – per esempio quello della luce accecante delle altitudini alpine – precipita e si risolve nella sensazione contraria: il buio di altri mondi, la tenebra di un altro universo, non più solare ma notturno. Così nel brano

che segue, mirabile di enigmatica, oscura profondità. È tratto dalla lettera VII, una delle più importanti del libro, in cui si riferisce dell'ascensione alla Dent du Midi:

L'éclat des glaces remplissait l'atmosphère inférieure de leurs reflets lumineux; mais une pureté inconnue semblait essentielle à l'air que je respirais. [...] Là l'éther indiscernable laissait la vue se perdre dans l'immensité sans bornes; au milieu de l'éclat du soleil et des glaciers, chercher d'autres mondes et d'autres soleils comme sous le vaste ciel des nuits; et par-dessus l'atmosphère embrasée des feux du jour, pénétrer un univers nocturne.

Questo sfondamento dei confini normativi che regolano l'introduzione semantica delle percezioni si riscontra anche sul piano del concetto. Un esempio splendido, che sembra coincidere con le grandi riflessioni di Leopardi e di Nietzsche, è quello del brano sulle contaminazioni reciproche delle assiologie in opposizione, «piacere» *vs* «sofferenza», nessuna delle quali si dà al Soggetto allo stato puro, giacché esiste solo in simbiosi con l'assiologia concorrente (il brano, importantissimo, si trova nel *Premier fragment*, anno V).

Ma lo sfondamento della norma può rivestire altresì i caratteri di quella che, nel Novecento, si chiamerà la «trasgressione», e che avrà in Georges Bataille il suo sostenitore e teorico più illustre. In una nota dell'Editore alla lettera LXIII, ove si giustifica un intervento censorio dello stesso circa alcuni passi del libro relativi alla sessualità e al pudore, l'Editore, nel prosieguo della finzione, propone uno dei brani espunti (si presume il più tollerabile dal punto di vista della morale costituita):

J'aurais peu de confiance dans une femme qui ne sentirait pas la raison de ses devoirs [...]. Il peut arriver qu'une telle conduite soit sûre; mais ce genre de conduite ne me satisfera pas. J'estime davantage une femme que rien absolument ne pourrait engager à trahir celui qui compterait sur sa foi, mais qui, dans sa liberté naturelle, n'étant liée ni par une promesse quelconque, ni par un attachement sérieux, et se trouvant dans des circonstances assez particulières pour l'y déterminer, jouirait avec plusieurs hommes, et même dans l'ivresse, dans la nudité, dans la délicate folie du plaisir.

Che è quanto basta a fare di Oberman – pur in tutta la sua inafferrabilità, ossessività monotematica ecc. – uno dei nostri più vivi e più inquietanti contemporanei.

4. «*Adolphe*» di Benjamin Constant

Capolavoro narrativo delle scritture dell'interiorità o, per la precisione, della visione al microscopio del cuore umano sotto gli effetti della passione amorosa, *Adolphe* (1816) di Benjamin Constant (1767-1830) ha i suoi precursori più immediati in alcuni testi narrativi di inizio del secolo, quali *Überman* di Senancour o *René* di Chateaubriand, mentre la genealogia più remota ne segnalerà certi modelli illustri di anticipazione, come ad esempio *La Princesse de Clèves* di Madame de La Fayette, senza contare, fuori del genere, la scrittura secentesca della «massima», con particolare riguardo a quella di La Rochefoucauld.

Scendendo per li rami, esso poi incontrerà, dopo più di un decennio dalla sua apparizione, la sconcertata attenzione di Stendhal (che, circa il rapporto tra i due unici protagonisti del libro, parla di «marivaudage tragique»), e successivamente la partecipazione, perfettamente sicura di sé, di Proust (come ha rilevato Blanchot), mentre Gide, che se ne dichiara profondamente ammirato, si spinge sino a ritenere la famosa *Lettre sur Julie* (Julie Talma) di Constant uno dei vertici della prosa francese («non si potrebbe scrivere meglio»).

E tuttavia, su *Adolphe* incombe il peso di un enigma che non ha cessato di inquietare i suoi lettori.

Di che cosa parla il libro? Che cosa intende rappresentare quell'interminabile, incessantemente ripreso raffronto dei due personaggi, Adolphe e Ellénore? la fine di un amore? l'incapacità ad amare di Adolphe? l'instabilità del suo carattere? E il libro non è forse la messa in scena, nel quadro di una finzione narrativa appena appena mascherata da identificazioni onomastiche diverse, di un segmento della vita di Constant?

È evidente, quanto a quest'ultimo punto, che *Adolphe* si può legittimamente considerare come un prolungamento, entro la finzione narrativa, di quella scrittura biografica intesa ad affrontare lo stesso tema, quale è quella deversata in opere come il postumo *Cécile* (rivelato ai lettori solo nel 1951), che si potrebbe considerare una sorta di matrice di *Adolphe*, o il prettamente autobiografico – anche per la titolazione, corrispondente, in questo caso, alle persone reali – *Amélie et Germaine* (vale a dire, Amélie Fabri e Madame de Staël), opera che viene di fatto collocata come una prima sezione dei *Journaux intimes*, relativa ai mesi di gennaio-aprile 1803.

Sennonché, già la scrittura autobiografica di Constant è scrittura che non presume alcun destinatario. A differenza, ad esempio, della scrittura delle *Confessions* di Rousseau, o di quella dei *Mémoires d'outre-tombe* di Chateaubriand, ove l'istanza del destinatario è dichiarata esplicitamente dagli estensori, (nei *Mémoires* per esempio, il «voi» dell'allocutario è una vera e propria molla dell'enunciazione del Soggetto, che vi ricorre anche là ove gli eventi siano quelli, fuori di lui, della Storia vera e propria; così, il lungo inserto su Bonaparte è introdotto da una proposizione così formulata: «je vais vous raconter» ecc.), a differenza dunque delle scritture autobiografiche, per così dire, canoniche, quella di Constant è rigorosamente e totalmente autodiretta. Constant, quando scrive di sé, scrive solo per sé (Thibaudet).

L'autobiografia, sia nelle forme specifiche del *journal* (*Journaux intimes*, cui si anetterà quel capolavoro che è il così denominato *Cahier rouge*) sia in quelle appena appena trasposte del *récit* in prima persona (*Amélie et Germaine*, *Cécile*), è una forma, adottata dall'autore, di accertamento di esistenza. Si danno, in proposito, affermazioni decisive abbastanza conturbanti: «le journal est une espèce d'histoire, et j'ai besoin de mon histoire comme de celle d'un autre pour ne pas m'oublier sans cesse et m'ignorer» (corsivo nostro). La funzione della scrittura autobiografica rigorosamente autodiretta è quella di consentire all'autore un accertamento di sé grazie alla proiezione, nello «specchio» della scrittura, e perciò stesso fuori di sé, della propria immagine. Nella scrittura del *journal*, la storia del Soggetto finirebbe per configurarsi, per lui, come la propria storia in quanto assuma l'aspetto della «storia di un altro».

È quello che, di fatto, Constant mette in atto con *Adolphe*.

Il personaggio-protagonista del racconto, e il racconto stesso, non rappresentano altro che l'identificazione proiettiva fuori di sé – nello spazio, questa volta, della finzione narrativa – d'una cospicua sezione della vita di Constant. Da cui i facili reperimenti, a partire dagli scritti autobiografici effettivi, di identificazione di almeno tre figure femminili capitali per l'autore, proiettate cumulativamente nel grande personaggio di Ellénore, che, se ne assume le diverse sembianze e atteggiamenti interiori, di fatto li trascende: le figure, insomma, soprattutto di Anna Lindsay e di Charlotte de Hardenberg, nonché, a tratti,

quella della sempre incombente Madame de Staël. I trapassi, travasi, trasferimenti di brani e luoghi dei *Journaux intimes* e degli scritti autobiografici veri e propri, nonché delle lettere, sono frequentissimi e spesso effettuati negli stessi termini; e riguardano, naturalmente, sia Constant sia le figure femminili precitate.

Così, a titolo di esempio, se nel racconto autobiografico *Amélie et Germaine* possiamo leggere, con evidente riferimento a Madame de Staël, «c'est une relation terrible que celle d'un homme qui n'aime plus et d'une femme qui ne veut pas cesser d'être aimée», ebbene in *Adolphe* si può constatare il trasferimento della medesima riflessione pur se riformulata nei termini d'una opposizione supplementare: «c'est un affreux malheur de n'être pas aimé quand on aime; mais c'en est un bien plus grand d'être aimé avec passion quand on n'aime plus».

Ora, l'identificazione proiettiva di Constant in Adolphe e nel racconto eponimo comporta di fatto – come per l'immagine di sé riflessa nello specchio e lì stesso alienata – un processo che è, simultaneamente, di riconoscimento e di alterazione-espropriazione di sé. Il luogo di affermazione e di accertamento del Soggetto non sta nella sua coscienza ma fuori di lui, nello spazio della finzione, in cui può riconoscersi solo a patto di spezzare la struttura univoca della propria identità.

È questo, probabilmente, il primo motivo del fascino segreto, enigmatico dell'opera (cui si accennava dianzi), ove l'Io che parla dentro la proiezione (dentro la maschera) di Adolphe, è a un tempo, anche l'altro-da-sé.

Senza bisogno di pervenire a formulazioni esplicite quali saranno quelle di Nerval e poi di Rimbaud («je suis l'autre»; «je est un autre»), Constant, con *Adolphe*, finisce per presentare la suddetta, profonda, proficua aporia, obiettivamente nella costruzione stessa del testo: vale a dire in una finzione narrativa che diventa, per ciò stesso, più vera del vero, e, in ogni caso, più potente della stessa realtà (biografica) cui intende riferirsi, o da cui promana.

Il secondo motivo del fascino misterioso di *Adolphe* sta nel rapporto fra il protagonista ed Ellénore: rapporto caratterizzato – come è noto – dalla continua altalena della posizione sentimentale di lui, oscillante fra gli opposti poli della passione e della reticenza, dell'amore e dell'indifferenza, della pulsione

di prossimità e della pulsione di fuga, sino a provocare, per l'affermarsi del polo negativo attraverso una lettera di Adolphe a un amico del padre pervenuta nelle mani di Ellénore, la devastazione interiore di lei, che si espande nella distruzione del corpo sino all'agonia e alla morte: pagine, queste ultime, fra le più alte della letteratura francese, ove il registro del tragico, assolutamente immune da connotazioni improntate a espressività, si manifesta nella più nuda, essenziale, purissima sostanza formale.

Ebbene, l'altalena della posizione sentimentale di Adolphe è ascrivibile solo superficialmente all'instabilità di un carattere, o alla mobilità dei moti interiori, o all'insofferenza del Soggetto di fronte alla prospettiva di un legame, e così via. Essa riguarda, nel fondo, semplicemente l'assunzione di una posizione radicale del Soggetto nei riguardi dell'oggetto del desiderio. Tale posizione (puntualizzata da Todorov) è quella della distanza, o della disgiunzione, rispetto all'oggetto: le quali si configurano come costitutive della stessa pulsione del Soggetto.

È la distanza rispetto all'oggetto del desiderio – distanza che può essere rappresentata sia dalla resistenza dell'oggetto medesimo (vedi gli inizi della relazione con Ellénore), sia dai vari ostacoli che si frappongono alla relazione (il marito di Ellénore, dapprima; successivamente il padre di Adolphe, e così via), sia da qualsiasi altro motivo –, è la distanza che sta all'origine del desiderio del Soggetto. Il mantenimento di essa è essenziale per il desiderio. Qualora questa distanza (o posizione di disgiunzione) venga ad annullarsi, il desiderio è portato fatalmente ad estinguersi, non solo ma addirittura a trasformarsi nel proprio contrario: e cioè nella pulsione al rifiuto, alla fuga, al rigetto.

Il racconto di *Adolphe*, con il va-e-vieni, gli alti e bassi, l'altalena della posizione sentimentale del Soggetto, non è altro che la messa in scena – secondo le varie occasioni, i vari momenti e situazioni presentati nel *récit* – della *quête*, da parte del Soggetto, della sua posizione di disgiunzione rispetto all'oggetto. È questa posizione che egli tende a costituire (e a ricostituire), in quanto solo all'interno di essa si manifesta la pulsione sovrana del desiderio.

Anche in questo caso, la situazione di fondo attestata da *Adolphe* è perfettamente rintracciabile in numerosi luoghi

degli scritti autobiografici. Ecco, a titolo di esempio, questa affermazione dello stesso Narratore-autore in *Amélie et Germaine*: «Je l'ai pensé souvent: le sentiment de l'amour n'a rien de commun avec l'objet qu'on aime»: ove non solo si distingue benissimo fra pulsione e oggetto della pulsione, ma si avanza la nozione, capitale, che la pulsione si configuri come radicalmente destituita d'oggetto. Essa riguarda infatti la distanza, la disgiunzione.

A questo proposito, e con riferimento alla fenomenologia descritta dell'oscillazione fra i due poli, corrispondenti alla presenza e all'assenza dell'oggetto, due pagine del racconto *Cécile* (nella prima sezione, *Première époque*) offrono le più esplicite dichiarazioni. Basti il seguente stralcio. Il Narratore-autore deve incontrare Cécile. Ma, «arrivé a Cassel, je n'y trouvai point Cécile, et je l'attendis tout un jour. Ce retard m'étonnant et me faisant redouter qu'un événement imprévu n'eût renversé nos projets, je me rattachai à Cécile par crainte de la perdre. [...] Je vis enfin Cécile descendre de sa voiture et, sa présence m'ayant rassuré, je repris un peu mes impressions premières»: vale a dire le impressioni circa la separazione e la distanza, configurabili come una resistenza ad un impegno effettivo, concreto nei confronti di Cécile, di cui poco prima: «tout en sentant qu'elle méritait mon affection, je n'envisageais quelquefois qu'avec crainte le moment où je me trouverais de nouveau chargé de la vie et de la destinée d'une autre».

Così, per Adolphe, al polo passione-disgiunzione corrisponderà l'atteggiamento di verità; mentre al polo opposto e concorrente corrisponderà l'atteggiamento di «simulazione» (una delle parole-chiave del libro).

E se, per il Soggetto (Adolphe), una posizione del genere è quella che comporta, senza riparo, gli effetti dell'infelicità e della sofferenza, anche di quella sofferenza che viene inflitta all'altro, per Ellénore gli effetti saranno, di fatto, quelli della devastazione e della rovina (effetti che Lacan definisce, per certe relazioni affettive, di «ravage»).

Ma è su questo sfondo di assoluta desolazione che la figura di Ellénore finisce per assumere i caratteri di quelle che Rilke chiamava le Grandi Innamorate, o le Grandi Amanti. È a lei del resto che l'autore, nelle ultime pagine, dà la parola (attraverso i lunghi interventi di Ellénore ed anche tramite

una lettera che essa lascia all'amato), certamente al fine di risarcire, o per lo meno di controbilanciare, nella splendida nudità di una sillabazione al femminile senza ombra e senza macchia, quello che Blanchot, a proposito del grande racconto di Constant, ha chiamato «le malheur des sentiments vrais».

Capitolo secondo

La parola narrativa dei grandi poeti romantici

L'Io «romantico» come Soggetto che esiste e che vive – il cui «manifesto» letterario sta nelle *Méditations poétiques* (1820) di Lamartine, vere e proprie articolazioni verbali del vissuto individuale e addirittura biografico – si proietta, oltre che negli spettacoli naturali, anche nelle dimensioni del tempo passato, in altre epoche e in altri costumi, che ne riconfermano la realtà empirica ed esistenziale. Nascono così i primi romanzi storici della letteratura francese (certo sull'esempio di Walter Scott), quali *Cinq-Mars* di Vigny e *Notre-Dame de Paris* di Hugo, opere di poeti che, non a caso, adibiscono la struttura narrativa anche nelle applicazioni in versi (il che vale, soprattutto, per Vigny).

Ora, è proprio la centralità assegnata al «sentire» (all'essere dell'Io-sono) che finisce, di fatto, per conferire al linguaggio un'analoga priorità rispetto al pensiero. È il linguaggio, non il pensiero, che, dalla posizione centrale dell'essere, può parlare il Soggetto, in tutte le sue forme, modalità e livelli di esistenza. Dai livelli personali delle esperienze narrative di Musset e di Lamartine, a quelli obiettivi degli investimenti nel sociale e nel popolare messi in atto da Hugo: come sarà nel caso – supremo – dei *Misérables*, vera epopea del vissuto collettivo – dall'infimo al sublime – portata dalla «Voce» dell'Io che racconta e che ne rappresenta la garanzia sul piano della «verità».

1. Vigny: ideologia e racconto

Autore del primo romanzo storico, *Cinq-Mars* (1826: la storia di Francia, imperniata sulle figure consacrate del re, non tollerava finzioni), e di due opere narrative, organizzate, ciascuna, in forma di trittico, *Stello* (1832) e *Servitude et*

grandeur militaire (1835), Alfred de Vigny (1797-1863) sembra adibire, nell'esperienza del racconto, lo stesso principio che utilizza nell'esperienza propriamente poetica: quello di un nucleo ideologico-concettuale attorno al quale avvolgere l'affabulazione – poetica o in prosa –, che ne dovrebbe costituire l'*exemplum* o la verifica *in re*.

Così, in *Moïse* (dai *Poèmes antiques et modernes*), quel nucleo sarà costituito dall'idea di solitudine, morale e sociale, cui è destinato, secondo l'autore, «l'uomo di genio» (o, più giustamente, l'uomo di potere), il quale finirà per invocare l'annientamento («Ô Seigneur! J'ai vécu puissant et solitaire, / Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre!»); nella *Mort du loup* (da *Les Destinées*), il nucleo ideologico sarà rappresentato dall'impegno di «stoica accettazione» del Soggetto di fronte ad ogni avversità, compresa la sofferenza e la morte, impegno che, nel *Mont des oliviers* (*ibidem*), sarà quello, supremo, di cui dà atto Gesù, il primo dei giusti, nell'orto del Getsemani («Le juste opposera le dédain à l'absence / Et ne répondra plus que par un froid silence / Au silence éternel de la Divinité»).

Ed è nel corso di questa affabulazione dimostrativa e perciò, in linea di principio, antipoetica, che si produce il miracolo dell'apparizione di interi gruppi di versi di incomparabile bellezza («qui pendent çà et là en grappes de Chanaan»: Thibaudet), da far invidia, diciamo, a Valéry («Dès l'heure où la rosée humecte l'or des sables / Et balance sa perle au sommet de l'hérable»: da *Moïse*), o da suscitare l'ammirazione sconfinata di Proust («Nous marcherons ainsi, ne laissant que notre ombre / Sur cette terre ingrate où les morts ont passé; / Nous nous parlerons d'eux à l'heure où tout est sombre, / Où tu te plais à suivre un chemin effacé, / À rêver, appuyée aux branches incertaines, / Pleurant comme Diane aux bords de ses fontaines, / Ton amour taciturne et toujours menacé»: finale di *La Maison du berger*, da *Les Destinées*).

Ad analoghi presupposti d'ordine ideologico-concettuale è vincolata, appunto, l'opera narrativa. Come afferma in proposito l'autore stesso nel *Journal d'un poète* (1867), si tratta di partire da una «pensée-mère» (bellissimo termine posto a designare la matrice d'ordine concettuale), attorno a cui sviluppare una «fable» (ancora parola d'autore), «qu'il faut inventer assez passionnée, assez amusante pour servir de démonstration à

l'*idée*» (corsivo nel testo). Ove il termine generativo dell'idea (il nucleo ideologico-concettuale) nasce nell'ambito di alcuni temi capitali secondo i quali è scandita la biografia dell'autore: e precisamente la nobiltà, la vocazione poetica, l'esperienza militare. Di questi temi danno atto, nell'ordine, e sotto forma di «pensées-mères» specifiche, le tre opere citate: *Cinq-Mars*, *Stello*, *Servitude et grandeur militaire*.

Impegno dimostrativo nell'ordine ideologico-concettuale, ancoraggio al biografico (all'autobiografico), caratterizzano dunque – da un punto di vista generativo del tutto elementare – l'esperienza narrativa di Vigny. E se sarà lo svolgimento della «favola» che farà premio sull'intento dimostrativo, ciò si produrrà – ancora in analogia con l'esperienza propriamente poetica – non tanto nella dimensione del *continuum* dell'affabulazione quanto nelle forme della discontinuità, del frammento e addirittura del particolare non funzionale rispetto al narrato.

Così, se il romanzo storico *Cinq-Mars* – imperniato, anche con colori da *roman noir*, sulla congiura contro Richelieu allestita dal giovane marchese Effiat de Cinq-Mars, insieme ad un gruppo di altri nobili e di generali, negli anni 1639-1642 – intende svolgere il tema dell'asservimento e dell'umiliazione della nobiltà da parte del regime monarchico, impersonato da Luigi XIII ma gestito di fatto dal cardinale e primo ministro, ebbene, ciò che nel romanzo si impone, dal punto di vista della realizzazione espressiva, sarà una serie di scene, di episodi, di frammenti e di dettagli che provocano una vera e propria irruzione della realtà reale nel quadro spesso inerte e freddo della rappresentazione.

Di tali «effetti di reale» (come li denominerebbe Barthes) sono responsabili, ad esempio, i numerosi e vari discorsi diretti del cardinale, anche nel suo confrontarsi col re, splendidi di acume psicologico, di cinismo, di spietatezza e di ferocia; o quelli del re, tremebondo davanti al proprio ministro, sempre incerto e fluttuante, piagnucoloso e vile, e tuttavia cosciente della propria nullità di fronte alla diabolica potenza del cardinale e alla sua capacità di gestire la complicata macchina politica («ce fut alors que Louis XIII se vit tout entier, et s'effraya du néant qu'il trouvait en lui-même»); o le apparizioni della complessa ed anche enigmatica figura della regina, Anna d'Austria, con i cerimoniali della toilette e il variegato

seguito di dame; o il grottesco della figura del fratello del re, Monsieur (Gaston d'Orléans), quale, ad esempio, emerge durante la sommossa nei pressi del Louvre, che viene da lui vissuta nel più puro stile farsesco, con reazioni di comicità alla Molière nell'ossessiva ripetizione della stessa domanda: «mais qu'avez-vous fait?», «qu'avez-vous donc fait?».

Anche il tema più concettuale che ideologico, subordinato al primo e di pretta marca romantica, quello dell'impossibilità del rapporto amoroso, incarnato da Cinq-Mars e indissolubilmente e ancora romanticamente congiunto al tema politico-rivoluzionario («rebelle, criminel, digne de l'échafaud, je le sais! [...] Mais rebelle par amour, rebelle pour vous, que mon épée va conquérir en fin toute entière»), anche questo tema risulta di fatto travolto dagli effetti di reale, che ne costellano episodi e sequenze.

Analoghe osservazioni per le due opere narrative più importanti di Vigny, *Stello* e *Servitude et grandeur militaire*. Con la seguente precisazione tuttavia: che, in questo caso, a differenza di *Cinq-Mars* ove figura trasposto, l'aggancio autobiografico appare esplicito.

Esso si esprime, in *Stello*, attraverso la doppia incarnazione del Soggetto nelle figure del personaggio eponimo e del Docteur Noir, Narratore, quest'ultimo, delle tre storie del libro e interlocutore di *Stello*, figure che Vigny stesso considera (però con eccessiva semplificazione d'autore) le personificazioni rispettive del «sentimento» (o dell'«immaginazione») e della «ragione» (o dell'«intelletto») della stessa figura autoriale; mentre, in *Servitude et grandeur militaire*, l'aggancio autobiografico è dato dalla presenza diretta dell'Io, cui fa capo la struttura di cornice di ognuna delle tre storie del volume (con evidente, perseguita simmetria con *Stello*), presenza che ancora l'autore – a garanzia della verità della finzione – dichiara essere effettivamente reale («toutes les fois que dans ce livre de *Servitude et grandeur militaire*, il y a: je, c'est la vérité»).

Come abbiamo già segnalato, l'aggancio autobiografico concerne, in *Stello*, l'esperienza poetica, mentre, nella seconda opera, concerne l'esperienza militare.

In *Stello*, la tesi ideologica connessa al biografico e sottesa alle tre storie riferite dal Docteur Noir, riguarda l'inadattabilità del poeta nei confronti del potere politico che, a sua volta, ne dichiara, per parte sua, l'intollerabilità. La tesi viene esem-

plificata dal Docteur Noir attraverso le vicende di tre poeti storicamente esistiti, posti in relazione a tre diversi statuti politici, che, direttamente o indirettamente, provvedono al loro annientamento. Si tratta dei poeti Gilbert, in relazione alla monarchia assoluta; Chatterton, in relazione alla monarchia costituzionale; André Chénier, in relazione alla Repubblica e allo stato democratico (quello promosso dalla Rivoluzione francese, che di fatto lo spedisce alla ghigliottina).

Anche in questo caso, non sarà la tesi ad avere il sopravvento bensì determinati momenti della rappresentazione che ne travolgono i presupposti.

Così, ad esempio, nella *Histoire de Kitty Bell* relativa al poeta Chatterton (da cui Vigny ricaverà successivamente, ma semplificando di molto il racconto, il dramma *Chatterton*, che si rivelò uno dei più grandi successi del teatro romantico), ciò che emerge in primo piano e «sfonda» (come oggi si dice) il quadro della rappresentazione, sarà la comicità di cui si intride, da un capo all'altro – nel racconto che ne fa il Docteur Noir (vero e proprio demone del narrare) – il tratto della morte per suicidio di Chatterton, con il coinvolgimento decisamente grottesco dei personaggi che vi assistono: oltre al poeta, appunto Kitty Bell e il Narratore medesimo. Ecco, a titolo di esempio, la battuta di quest'ultimo, sorpreso nel constatare – al momento stesso in cui scoppia la tragedia – la relazione sentimentale fra Kitty e Chatterton: «Chère Kitty! me disais-je (car en ce moment je me sentais pour elle l'amour qu'avait pour Phèdre sa nourrice, son excellente nourrice, dont le sein frémissait des passions dévorantes de la fille qu'elle avait allaitée), chère Kitty! pensais-je, que ne m'avez-vous pas dit: Il est mon amant?»; con quel che segue: «J'aurai pu nouer avec lui» ecc.

E ancora sotto il segno della comicità e del grottesco, sempre comunque nel racconto riportato del Docteur Noir, si iscriveranno brani straordinari del più lungo dei tre racconti, quello dedicato ad André Chénier, che però vi figura solo di sfuggita, mentre l'insieme della narrazione riguarda la Rivoluzione francese, e proprio nella fase del Terrore. Che il tragico della situazione storica, cui sono riservati i tremendi, splendidi ritratti di Robespierre e di Saint-Just, conditi comunque dal più feroce sarcasmo (sugli abbozzi delle *Institutions républicaines* di quest'ultimo, improntati ad una sorta di ottimismo

infantile da «età dell'oro»: «ces lois de l'âge d'or auxquelles ce béat cruel voulait ployer de force notre âge d'airain. Robe d'enfant dans laquelle il voulait faire tenir cette nation grande et vieille. Pour l'y fourrer, il coupait la tête et les bras»), che il tragico di fatto possa dunque convivere col comico e con il grottesco, dimostra benissimo quale sia, qui, il piano su cui si muove Vigny grazie alla parola prestata al Docteur Noir: è il piano della degradazione del sublime, quello stesso su cui lavoreranno, nel Novecento, i Kafka e poi i Beckett.

Con *Servitude et grandeur militaire* la tesi ideologica agganziata al biografico è quella della condizione del soldato, spesso combattuto e lacerato fra la necessità di obbedire e ciò che a volte rappresenta l'orrore di obbedire. In questo caso, ciò che va in scena sarebbe il fallimento dell'istituzione militare, quale Vigny ha sperimentato in proprio e quale si verifica nelle tre storie del volume (*Le cachet rouge*, *La veillée de Vincennes* e *La canne de jonc*), nelle cui cornici è presente – come abbiamo sottolineato – l'Io dell'autore.

Delle tre, la più lunga e complessa è la terza, *La canne de jonc*, che il Narratore, il capitano Renaud, riferisce all'autore in una lunga notte del luglio 1830 sui *boulevards* di Parigi. È, di fatto, la storia della sua vita, che ha il proprio culmine nel segno dell'aporia precitata, cui consegue la sostituzione, ovviamente non solo simbolica, del bastone di bambù («la canne de jonc») alla spada.

Ma anche qui, l'intento dimostrativo passa in secondo piano di fronte all'invenzione di brani come, ad esempio, il *tête à tête* a Fontainebleau di Napoleone e del papa, Pio VII (28 novembre 1804), cui assiste, nascosto, il Narratore giovinetto, ufficiale al seguito di Bonaparte. Brano giustamente celebrato, che presenta, da un lato, l'arroganza, la falsità, la ciarlataneria di Napoleone, inteso a sottomettere a sé il potere spirituale della chiesa di Roma; dall'altro, l'umile, fragile e tuttavia interiormente saldissima e ferma figura del papa (fisicamente presentato così: «il entra lentement, avec la démarche calme et prudente d'une femme âgée»), il quale smaschera il potente con due sole parole, le uniche da lui pronunciate durante l'incontro, e pronunciate in italiano: «Commediante!»; e dopo la reazione stupefatta di Napoleone che si trova costretto a cambiare registro di discorso: «Tragediante!».

Oppure si veda, su un diverso piano assiologico di rappresentazione, la descrizione della fregata inglese, descrizione di danza della nave che tuttavia si appresta a speronare l'imbarcazione su cui si trova il Narratore: «elle allait, elle venait, elle virait, elle se penchait, elle se relevait, elle se mirait, elle glissait, elle s'arrêtait, elle jouait au soleil comme un cygne qui se baigne». Ed ecco, successivamente, la simmetrica, sintatticamente omologa, ed altrettanto stupenda descrizione dello speronamento: «l'aimable et belle frégate arriva sur nous à toutes voiles sans daigner faire feu, nous heurta de sa proue comme un cheval du poitrail, nous brisa, nous écrasa, nous coula, et passa joyeusement par-dessus nous, laissant quelques canots pêcher les prisonniers».

Ma dove la «verità» dell'affabulazione, quella stessa predicata dall'autore come «Verità dell'arte» da opporre al «Vero dei fatti» e alla loro stessa autenticità obiettiva (*Réflexions sur la vérité dans l'Art*: premessa alla IV edizione di *Cinq-Mars*, 1829), ebbene, dove la verità dell'affabulazione e dell'arte congeda decisamente l'intento ideologico-dimostrativo, si ha quando la rappresentazione registra il dettaglio minimo, contingente e senza valore, il dettaglio addirittura non funzionale al narrato, e che, proprio in quanto tale, è suscettibile di produrre i precitati (barthesiani) «effetti di reale».

Eccone alcuni specimini (corsivi nostri):

– sul capitano Renaud: «il commença par une très simple demande, *en prenant un bouton de mon habit*»;

– sul re Luigi XIII, mentre ascolta *Cinq-Mars*: «“je ne le hais point” dit le Roi *en arrangeant l'oreiller de son fauteuil*»;

– su Madame de Saint-Aignan, nella prigione di Saint-Lazare (nell'ultimo racconto del Docteur Noir in *Stello*): «ce que je voulais vous demander, me dit-elle *en appuyant légèrement le bout de ses doigts sur la manche de mon habit noir*» (il dettaglio minimo, non funzionale al narrato ma funzionale al carattere del personaggio, viene ripreso con variazione – come si può constatare – nello specimine relativo al capitano Renaud: si tratta quasi di un principio di grammaticalizzazione della procedura).

Nell'incontro del Docteur Noir con Robespierre (sempre in *Stello*), gli effetti di reale affidati ai particolari non funzionalizzati narrativamente addirittura si moltiplicano. Si veda,

ad esempio, il ricorrere insistente delle «lunettes vertes», che Robespierre si toglie e si rimette in continuazione; il cubetto di zucchero che, in un cucchiaino d'argento, lo stesso fa fondere nella tazza di camomilla; la paglia gettata sul marciapiede davanti alla porta di casa sua («on eût dit que la peste y était»: se questa è la connotazione simbolica, permane comunque, nel dettaglio, l'implicazione realistica e terribile della cancellazione, o dell'occultamento, del sangue versato). E così via.

Ed ecco (*ibidem*), su Saint-Just: «Saint-Just fit une moue de mépris et regarda autour de lui à ses pieds, *comme s'il eût cherché une épingle perdue sur le tapis*»; ancora su Saint-Just: «le citoyen Chénier a raison, dit-il en regardant fixement le mur devant lui, *sans voir autre chose que son idée*».

È in questa vera e propria arte del dettaglio e, più largamente, del frammento e dell'episodio incorporato, che possiamo riconoscere l'aspetto più originale e, insieme, più attuale della verità narrativa perseguita da Vigny.

2. Hugo e le potenzialità della lingua

Vivente incarnazione del verso, come ebbe a dichiarare Mallarmé («il était le vers personnellement»), Victor Hugo (1802-1885) ne sfrutta e ne articola le più svariate forme e possibilità nell'ambito d'una impressionante molteplicità di registri: da quello elegiaco a quello propriamente lirico, da quello satirico a quello epico, da quello della meditazione interiore a quello della riflessione metafisica e cosmica. Di ciò testimoniano i titoli stessi delle diverse raccolte: dalle giovanili *Odes et Ballades* e dalle *Orientales* (1826-1829) alle più mature raccolte di *Les Feuilles d'automne*, *Les Chants du crépuscule*, *Les Voix intérieures*, *Les Rayons et les Ombres* (1832-1840), e poi dagli *Châtiments* alle centrali *Contemplations* (1853-1856) sino all'epopea del destino e della storia dell'uomo quale è rappresentata dalla *Légende des Siècles* (1859-1877: «epopea poetica in risposta alla *Storia* di Michelet»: Picon), per terminare con le opere postume e inconcluse – in cui buona parte della critica tenderebbe a riconoscere il Victor Hugo più alto –, le opere della meditazione cosmica e metafisica quali *La Fin de Satan* (1886) e *Dieu* (1891). E tuttavia, pur nel persistente riconoscimento culturale della sua grandezza, la poesia di Hugo

si configura, per noi, come irrimediabilmente confinata nella sua epoca.

Il fatto è che essa non risulta nemmeno sfiorata da quello sconvolgimento epistemico nei confronti del linguaggio, quale è testimoniato, inizialmente, dalle *Fleurs du Mal* (1857) e poi, più radicalmente, dalle opere dei due grandi solitari, Mallarmé e Rimbaud, nonché dalla poesia dello stesso Verlaine.

Tuttavia, se in Hugo l'assunzione del linguaggio nella sua pienezza e integrità, vale a dire nella legittimità del suo rapporto al reale, di cui si fa depositario e garante il Soggetto che lo parla, comporta, per la poesia, il limite culturale di riconoscimento di cui si è detto, per la prosa, e nella fattispecie per la prosa narrativa, si verifica il fenomeno esattamente inverso. L'istanza della rappresentazione, in quanto evidentemente fondata sull'utilizzo di una parola piena, perfettamente e integralmente biunivoca, sembra infatti caratterizzare non tanto la modernità quanto, appunto, la cosiddetta postmodernità. Assenza, o per lo meno tendenziale riduzione di ogni profondità, leggibilità generale del prodotto, semplificazione del messaggio, con conseguente possibilità di ampliamento del raggio di ricezione, sono altrettante conseguenze di quella posizione preliminare sottesa alle istanze della rappresentazione, quale si manifesta sia nella nostra postmodernità sia nel cosiddetto romanzo popolare ottocentesco degli anni '40, soprattutto con i romanzi e i «feuilletons» di Eugène Sue (*Les Mystères de Paris*, 1842) e di Alexandre Dumas (*Les Trois Mousquetaires*, 1844).

La narrativa di Hugo si iscrive appunto all'interno di questa posizione espressiva, che scavalca la modernità, quale è inaugurata, nell'ambito del romanzo, principalmente dalle opere di Stendhal e di Flaubert, per insediarsi nel nostro tempo (nel postmoderno), con tutta l'autorità di un'arte verbale portata al culmine delle sue potenzialità, e praticata nel ventaglio di un'incomparabile varietà di generi (o sottogeneri) narrativi e di registri.

Per quest'ultimo aspetto (il ventaglio dei generi e dei registri), l'esperienza narrativa di Hugo sarà omologabile alla varietà di cui testimonia l'esperienza poetica, pur comportando, come si è detto, effetti opposti di realizzazione e, per ciò stesso, di collocazione culturale (storica).

Si va infatti dal giovanile *roman noir* *Han d'Islande* (1823), stupefacente imitazione, ma in chiave parodica, dei modelli

gotici di marca inglese, al romanzo storico a sfondo fantastico-grottesco di un Hugo non ancora trentenne e già in grado di *gestire quel capolavoro che è Notre-Dame de Paris* (1831), scritto forse sull'esempio e in concorrenza del primo romanzo storico della letteratura francese, il *Cinq-Mars* di Vigny (1826); si va dai due racconti di forte impegno sociale, in quanto fondati sulla tematica della detenzione e della pena di morte, contro la quale si batte il giovane Hugo, *Le Dernier Jour d'un condamné* (1829) e *Claude Gueux* (1834), entrambi, fra l'altro, ricavati da esperienze sul vivo registrate dall'autore, racconti che anticipano la tematica di base dei *Misérables*, quale è rappresentata dalla figura di Jean Valjean (di cui il primo racconto presenta la sintomatica anticipazione nell'episodio del furto del pane, in termini identici, cui si aggiunge il successivo particolare del passaporto giallo provvisto dell'iscrizione «forçat libéré»), al romanzo epico-lirico *Les Travailleurs de la mer* (1866), che per alcuni critici (Picon) si configura come il vertice dell'arte verbale di Hugo. Di tre anni dopo (1869) è l'allucinante romanzo *L'Homme qui rit*, quasi surreale nelle situazioni narrative e nella scrittura, forse la più «notturna» delle opere di Hugo, la cui produzione romanzesca si concluderà infine con *Quatrevingt-treize* (1874), romanzo storico-politico sulla repressione (da cui il titolo), da parte dei rivoluzionari, dei moti monarchici in Vandea, nel quale si precisa quel «processo alla monarchia che improntava i romanzi precedenti» (Picon). Nel cuore di questa parabola, la grande «epopea storica, filosofica, poetica» (ancora Picon) dei *Misérables*, il colossale romanzo cui Hugo lavora negli anni 1846-1848 sotto il titolo *Les Misères*, poi interrotto, ripreso e concluso dodici anni dopo, dal 1860 al 1861, sotto il titolo definitivo, *Les Misérables*, stampato nel 1862 e coronato da uno strepitoso successo di pubblico (in poche ore se ne vendono alcune migliaia di copie, il libro circola di mano in mano, se ne organizzano letture collettive e così via). Il romanzo è, di fatto, una somma di generi, o sottogeneri. Come precisa Thibaudet, nei *Misérables* «Hugo è riuscito a fondere, in una forgia da ciclope, il romanzo della città di Parigi, il romanzo di avventure, il romanzo poliziesco, il romanzo della carità umana, il romanzo eroico».

E tanto si dica, per esemplificazioni essenziali, circa l'ampiezza del ventaglio dei generi (o sottogeneri) narrativi.

Per quanto riguarda poi quella che abbiamo definito

un'arte verbale portata al massimo delle sue potenzialità, sempre nell'ambito di una poetica della rappresentazione fondata sulla parola piena, perfettamente biunivoca, si potrà anche qui citare Thibaudet, là dove parla, per Hugo, «di uno stile che raggiunge il limite delle forze della lingua». Ma si può ricordare anche il giudizio di Zola, che definisce Hugo «il più gigantesco manipolatore di parole che egli abbia mai conosciuto». Ora, questa sollecitazione della lingua nel più vasto spettro delle sue potenzialità, unitamente al dispiegamento d'un patrimonio lessicale letteralmente sterminato, fanno sì che Hugo pervenga a prefigurare, nella sua prosa, e a volte nella stessa pagina, universi verbali di singoli autori a lui successivi, sia dello stesso secolo sia del Novecento. Basti un piccolo assaggio in proposito, a titolo di dimostrazione.

Sia, ad esempio, il brano descrittivo del Jardin du Luxembourg, nei *Misérables*, lussureggiante nel solstizio d'estate, teatro dell'ultima apparizione dei due fratellini Thénardier, smarriti nella grande città, e la cui scomparsa lì stesso dalla storia narrata reduplica quella dei nipoti di Jean Valjean, con iterato «effetto di reale». Il brano è un vero e proprio trionfo della metafora (una delle tante sigle del lavoro di Hugo e non solo per le parti descrittive): del resto, la descrizione del giardino è inaugurata dal metaforizzante vegetale della dispersione e dell'abbandono, metaforizzante addetto appunto ai piccoli Thénardier, «maintenant feuilles tombées de toutes ces branches sans racines, et roulées sur terre par le vent». Ebbene, nel brano in questione, gli universi stilistici altrui vi affiorano e si impongono con tali, impressionanti effetti di identificazione da far pensare piuttosto alle pratiche del *pastiche*, vale a dire a procedure di imitazione volontariamente perseguite, mentre, ovviamente, si tratta di coincidenze anticipate dovute all'ampiezza delle gamme stilistiche esperite.

Ecco allora la metafora che fiancheggia il già contemporaneo Mallarmé (in questo caso è comunque possibile parlare di imitazione): «les plates-bandes acceptaient la royauté légitime des lys»; seguita, poco più sotto, da metafore che sembrano un vero e proprio plagio da un rappresentante della nostra ultima modernità, Philippe Jaccottet: «les tulipes, qui ne sont autre chose que toutes les variétés de la flamme, faites fleurs»: attorno a cui turbinano le api, «étincelles de ces fleurs flammes»; o che, di seguito, si aprono alla modernità – superba

per invenzione verbale – di René Char: «cette récidive [è la pioggia], dont les muguets et les chèvrefeuilles devaient profiter, n'avait rien d'inquiétant»; o, poco più avanti, alla modernità, miracolosa per prossimità e intimità di rapporti con l'oggetto, di Ponge: «Toute la nature déjeunait; la création était à table; c'était l'heure; la grande nappe bleue était mise au ciel et la grande nappe verte sur la terre; le soleil éclairait à giorno». (Si può osservare qui, in merito alla presupposta tipologia del postmoderno, che tutta questa «letteratura» – o magari «iperletteratura» – vi entra benissimo sotto le specie del *topos*: uno dei tanti *topoi* acquisiti come tali, da utilizzare nella rappresentazione.)

Ed è sempre per le ragioni avanzate dianzi che Hugo sarà in grado di descrivere – con stupenda, equanime partecipazione stilistica – sia il percorso a quattro zampe della bambina Georgette sul pavimento ingombro della biblioteca nella torre assediata (in *Quatrevingt-treize*: «Elle commença par sortir de son berceau, premier travail; puis elle s'engagea dans les récifs, serpenta dans les détroits, poussa un tabouret, rampa entre deux coffres, passa par-dessus une liasse de papiers, grimpant d'un côté, roulant de l'autre, montrant avec douceur sa pauvre petite nudité, et parvint ainsi à ce qu'un marin appellerait la mer libre, c'est-à-dire à un assez large espace de plancher qui n'était plus obstrué et où il n'y avait plus de périls») sia lo svolazzare di un'ape, lì stesso, nella biblioteca della torre, nel corso della medesima sequenza narrativa («L'abeille explora toute la bibliothèque, fureta les recoins, voleta ayant l'air d'être chez elle et dans une ruche, et rôda, ailée et mélodieuse, d'armoire en armoire, regardant à travers les vitres les titres des livres, comme si elle eût été un esprit»).

E di stupefacente intensità di concentrazione espressiva, associata alla più incomparabile magnanimità lessicale, si dovrà parlare quando Hugo affronta non più esseri animati ma oggetti (o elementi) inanimati, ricavandone sequenze narrative improntate alla più insolita *suspense*: come ad esempio là ove riferisce – nei *Travailleurs de la mer* – delle varie fasi di smontaggio del macchinario di una barca a vapore, o dei percorsi subacquei tra gli scogli, i banchi e le grotte sottomarine del marinaio Gilliatt (l'eroe di questo superbo romanzo-poema del mare, della roccia e della materia terrestre), o – in *L'Homme qui rit* – dell'accanimento notturno degli elementi contro il

piccolo Gwynplaine sulle scogliere di Portland, in Inghilterra, o di quello, nella sequenza parallela, del mare del vento e degli scogli contro l'imbarcazione dei «comprachicos». Veri e propri capolavori di elaborazione tematica e narrativa, i due romanzi si pongono senz'altro come altrettanti vertici della prosa francese di rappresentazione.

Ovviamente, gli esempi da fornire circa lo sfruttamento massimo, per profondità ed estensione (e cioè, rispettivamente, circa le procedure metaforiche e l'escursione lessicale), delle potenzialità della lingua, sarebbero infiniti. Basti rilevare, in aggiunta, tutti gli ambiti visitati da Hugo, ambiti in cui si esercita, ogni volta, la medesima, enorme potenza di invenzione espressiva: dall'Islanda fine Seicento, nel giovanilissimo *Han d'Islande* (l'autore è appena ventenne), pullulante di cadaveri, obitori, stregonerie, scheletri, tempeste, boia, castelli, torri, prigionieri e sotterranei, al quadro esotico delle foreste tropicali e delle piantagioni coloniali di Santo Domingo, in cui è ambientato, tre anni dopo, *Bug Jargal*, con la rivolta dei negri del 1791, ove la figura del mostruoso nano buffone anticipa, ma in negativo, quella del Quasimodo di *Notre-Dame de Paris*; dai due grandi racconti di ambientazione carceraria, *Le Dernier Jour d'un condamné* e *Claude Gueux*, anticipazione, anche per i riferimenti testuali già segnalati, di uno dei filoni tematici dei *Misérables*, a *Notre-Dame de Paris*, grandiosa rappresentazione storico-fantastica della Parigi e della Francia medievali, sia nei loro aspetti fisici, urbani e naturali, sia negli aspetti sociali dei vari strati e categorie della popolazione che le anima (dai nobili ai *truands* della corte dei miracoli, dal clero all'esercito, dagli studenti agli zingari ecc.); dall'ambientazione marina del grande romanzo-poema *Les Travailleurs de la mer*, collocata nelle isole anglo-normanne di Guernesay e di Jersey, i luoghi stessi dell'esilio di Hugo, e, perciò, proiezione diretta dell'esperienza ambientale dell'autore, agli ambienti fra loro incompatibili dei saltimbanchi e della nobiltà inglese della Camera dei Lords in *L'Homme qui rit*, sino – per finire – alla cornice del paesaggio bretone entro il quale si svolge la vicenda del romanzo storico-politico *Quatrevingt-treize*.

Ma si pensi soprattutto agli ambiti – fisici, sociali, ideologici – visitati da Hugo nel suo romanzo maggiore, *Les Misérables*. Ebbene, lì, per i luoghi fisici si va – per quanto riguarda Parigi e il Nord della Francia – dai diversi quartieri della capitale

alla *banlieue* e ai vari villaggi, sino a luoghi specifici come «l'auberge», il «cabaret», la chiesa e il Vescovado, la prigione e il tribunale, le strade di campagna e poi le vie e i *quais* delle città, le fogne metropolitane, le foreste dei dintorni, il convento e le caserme della polizia; mentre i luoghi sociali vanno dalla malavita agli ordini della clausura religiosa, dall'esercito ai giudici di tribunale, dal clero ai gruppi e alle associazioni di studenti, dal popolo alla media e alta borghesia, dalla prostituzione al vagabondaggio e così via. Ognuno di questi luoghi ha il suo eroe, che non è mai un personaggio ma – a somiglianza degli eroi dei poemi epici e cavallereschi – un tipo: vale a dire l'incarnazione semplificata d'una qualità o d'un vizio o d'un destino. Così, per il vagabondaggio, l'eroe, straordinario e commovente per altruismo e bontà, sarà Gavroche, il «gamin de Paris»; per la vita spirituale, la figura centrale sarà monsignor Myriel, emblema della rettitudine e della giustizia in terra; per l'ambiente della polizia e dell'amministrazione delle leggi, l'eroe sarà l'ispettore Javert, nella cui cecità, al di fuori dell'imperativo della legge da osservare e da applicare, si dovrà leggere la grandezza, sia pure al negativo, di questa figura; per l'ambiente della degradazione del Soggetto, spinta sino alla prostituzione, l'eroina straziata e straziante sarà Fantine, mentre per la malavita associata all'abiezione morale irredimibile, l'eroe sarà Thénardier; e così via.

Quanto all'eroe centrale del libro, Jean Valjean, esso rappresenterà, di volta in volta, la figura emblematica dei vari ambienti, da quella del reietto della società in quanto marchiato dall'etichetta di «*forçat libéré*», a quella di borghese sotto rinnovata identità, inserito in una società produttiva che egli stesso ha contribuito a formare e a sviluppare, e di cui diventa l'autorità amministrativa nella veste di sindaco della comunità, sino alla sua congiunzione (estrema, in quanto si effettua alla vigilia stessa della sua morte) con l'alta borghesia rappresentata dal giovane Marius, nipote di Monsieur Gillenormand, fidanzato e poi sposo di Cosette, l'adorata figlia adottiva di Valjean.

Come è noto, qui, nei *Misérables* come negli altri romanzi, queste figure tipiche, psicologicamente semplicatissime e, per ciò stesso, quasi destituite di profondità (si vedano più indietro le osservazioni in proposito), risultano poste in relazione di opposizione con altre figure, a partire dalle schematizzazioni

elementari d'ordine assiologico: bene *vs* male, bontà *vs* malvagità e simili. Si viene così a comporre un sistema globale del genere, per così dire, manicheo.

Articolato per figure maggiori e figure minori, come nei *Misérables* – che presentano perciò delle vere e proprie costellazioni di elementi in opposizione raggruppati per equivalenze –, in altri romanzi, come ad esempio nel romanzo-poema *Les Travailleurs de la mer*, il sistema appare concentrato in due sole figure che ne reggono la rappresentazione e lo sviluppo per accumulo e, perciò, sostanzialmente statico: quella di Clubin, incarnazione del male sotto le specie aberranti della falsità e della menzogna, e quella di Gilliatt, incarnazione del bene sotto le specie della totale dedizione all'altro nelle forme dell'innocenza più primitiva e disarmata. Analoga concentrazione in *L'Homme qui rit*, ove la doppia natura esteriore del protagonista – figura obbligata di clown per il divertimento delle plebi e, nello stesso tempo, figura della nobiltà alla Camera dei Lords –, cui corrisponde una doppia figura interiore, quella sollecitata verso l'assoluto del bene ideale e quella attratta dalle profondità del *gouffre*, si proietta in due figure femminili che ne rappresentano la possibilità di attuazione fuori di sé: e precisamente nella figura stellare luminosa e ideale di Dea, e in quella notturna, perversa e abissale di Josiane. In *L'Homme qui rit*, il sistema di opposizioni si configura insomma come il tema stesso del libro.

Ed è nell'ambito di questo sistema paradigmatico di opposizioni che si potranno leggere i vari investimenti dell'ideologia, che sono, di solito, ben lungi dall'essere improntati ad ottimismo. Così, tanto per avanzare qualche veloce indicazione, in *Notre-Dame de Paris* si assiste a una plenaria vittoria del male sul bene. Nei *Travailleurs de la mer*, la morte di Gilliatt, che si lascia sommergere dal mare, rappresenta certo un ritorno del Soggetto al grande grembo della natura, ed ha quindi valore positivo in sé: essa però rappresenta anche il segnale di una *déception* del Soggetto sul piano dell'umano e del sociale, cui egli ha dedicato tutto se stesso, sfidando le forze del cosmo in una titanica, prometeica impresa. In *L'Homme qui rit* la sconfitta di Gwynplaine, per lo meno quella sul piano sociale, è associata atrocemente al fenomeno del riso che, dal suo volto deturpato, esplode e si irradia nella Camera dei Lords con valore di beffa, di insulto e di odio.

Lo stesso vale per i *Misérables*, ove Jean Valjean attua, sì, il proprio processo di redenzione, e addirittura in senso teologico-cristiano, quale è attestato dalla figura dell'angelo che, nel finale del romanzo, scende ad accoglierne l'anima (il paragrafo – l'ultimo del libro, prima del capitoletto di congedo – trascrive in prosa una mirabile strofa del poco precedente *Booz endormi*, dalla *Légende des siècles*, première série, 1859: «L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle; / Les anges y volaient sans doute obscurément, / Car on voyait passer dans la nuit, par moment, / Quelque chose de bleu qui paraissait une aile»; ed ecco il paragrafo: «La nuit était sans étoiles et profondément obscure. Sans doute, dans l'ombre, quelque ange immense était debout, les ailes déployées, attendant l'âme»). Tuttavia, come osserva giustamente Picon, «se Jean Valjean si concilia con Dio, egli non si concilia con gli uomini». D'altra parte, nel romanzo, le figure della bontà (monsignor Myriel, la splendida soeur Simplice, il monello Gavroche, la sbandata Eponime), come le figure della virtù, anche sociale e politica (basti quella, superba, del giovane Enjolras) sono tutte perdenti o, per lo meno, non risultano mai vittoriose. Che è altresì quello che si verifica nell'ultimo romanzo di Hugo, *Quatrevingt-treize*, con la morte del capitano Gauvin e, contemporaneamente, quella dell'ex prete Cimourdain: «au moment où la tête de Gauvin roulait dans le panier, Cimourdain se traversait le coeur d'une balle. Un flot de sang lui sortit de la bouche, il tomba mort. // Et ces deux âmes, soeurs tragiques, s'envolèrent ensemble, l'ombre de l'une mêlée à la lumière de l'autre».

Ma il sistema di opposizioni non riguarda soltanto le figure (i personaggi) e le situazioni narrative che ne discendono. Esso si ripercuote, a scalare, anche sugli elementi inanimati e sugli oggetti, stabilendo una sorta di continuità di visione con il Victor Hugo delle applicazioni pittoriche e grafiche, tutte fondate, appunto, su opposizioni, formali o cromatiche; mentre si estende al di là delle dimensioni figurali e narrative, nell'ambito degli stessi interventi d'autore nel corso del romanzo. I commenti d'autore, fuori del *récit*, sulle strutture oppositive di cui questo è intessuto, sia sul piano dei personaggi sia sul piano della narrazione vera e propria, costituiscono un *continuum* che accompagna l'intero svolgimento del testo.

Quanto al sistema di opposizioni riferito agli oggetti ed elementi inanimati, basti un solo esempio, che è però sinto-

matico in quanto si tratta di una elaborazione della figura sul puro piano formale: il che denuncia il suo investimento non più nel quadro di un'assiologia di valori sottesa al sistema, bensì nel quadro di un perseguimento di effetti secondo un criterio di esteticità, declinata comunque in simbologia.

L'esempio, dai *Misérables*, posteriore al tempo della storia narrata, ma provocato nel Narratore dall'episodio che sta narrando delle barricate dei moti insurrezionali nel giugno 1832, episodio che rappresenta uno dei nodi della trama (morte di Gavroche, morte di Eponime che salva Marius, vendetta all'incontrario di Jean Valjean che libera Javert e si dà alla fuga attraverso le fogne di Parigi, col corpo di Marius ferito sulle spalle), ebbene, l'esempio riguarda, nell'analogia postulata dal Narratore, le barricate dei futuri moti insurrezionali del giugno 1848. Già a questo punto della nostra esemplificazione, la figura dell'opposizione appare interessantissima. Essa infatti concerne, da un lato, la barricata del racconto; dall'altro, la barricata del metadiscorso del Narratore. L'opposizione continua e si perfeziona così: la prima barricata, collocata nel faubourg Saint-Antoine, è informe e mostruosa; la seconda, collocata nel faubourg du Temple, è invece geometrica, rigorosa, impeccabilmente squadrata. Inoltre, «la barricade Saint-Antoine était le tumulte des tonnerres; la barricade du Temple était le silence». Se la prima rappresenta l'ira del popolo, la seconda ne rappresenta l'enigma: per cui, la prima celerà la presenza del drago, la seconda quella della sfinge.

Ed ora, sempre dai *Misérables*, un esempio del sistema applicato agli elementi naturali: il giardino abbandonato della casa della rue Plumet, ultimo rifugio di Jean Valjean e di Cosette, ove la congiunzione di alto e di basso, del sublime e dell'infimo («ce qui rampe sur la terre avait été trouver ce qui s'épanouit dans l'air») è esplicitamente volta a simboleggiare la fratellanza universale (uno degli argomenti di fondo del romanzo). In questo caso, si aggiunga che la descrizione del giardino diventa altresì l'allegoria di una formidabile, immensa germinazione: che è quella stessa della parola narrativa del grande romanzo, con effetto di correlato oggettivo (e di «mise en abyme») strutturalmente analogo, anche per gli elementi naturali adibiti, a quello della «vigna di Renzo» nei *Promessi Sposi*: ove, però, la vigna abbandonata è specchio dei contenuti del romanzo e non, come è invece qui il giardino, della sua forma incontenibile.

Di tale incontenibilità (dismisura) della forma, si dà comunque omologia, sul piano dei contenuti, nella tematica del *gouffre*, o dell'abisso (*abyssos*, secondo l'etimologia, è il «senza fondo»), la quale percorre tutta l'opera di Hugo, dal primo romanzo all'ultimo, anch'essa articolata secondo due figure o aspetti in opposizione: quello negativo e quello positivo. Al primo – spesso rappresentato dalla grotta o dalla caverna o dal sotterraneo – corrisponde ad esempio la grotta di Walderhog, ricettacolo di Han d'Islande; o, in *Bug Jargal*, la volta sotterranea in cui si trova il Narratore, il capitano d'Auvernay, alle prese col nano, il quale finisce per precipitare nel baratro sottostante, prefigurando il precipitare in due tempi di Frollo dalle torri di Notre-Dame; o, nei *Travailleurs de la mer*, il ricettacolo-abisso sottomarino in cui penetra Gilliatt, e che è la dimora della piovra, figura per eccellenza del mostruoso e del negativo; e così via. Mentre, per quanto riguarda l'aspetto positivo dell'*abîme*, basterà ricordare, nei *Misérables*, le già citate fogne di Parigi, percorse da Jean Valjean con Marius svenuto sulle spalle, simbolo, in questo caso, di redenzione, o passaggio obbligato verso la salvezza conclusiva.

Ma per questo secondo aspetto bisognerà ricordare anche l'*abîme* come sede dell'*Inconnu* (l'ignoto) sia metafisico sia interiore (quello della coscienza umana), e con cui hanno a che fare tanto i vari personaggi positivi, da Jean Valjean a Gilliatt a Gwynplaine, quanto i personaggi negativi, da Javert a Clubin. Bastino, in proposito, alcuni stralci dai momenti che precedono il suicidio di Javert, ove il gorgo oscuro delle acque della Senna è quello stesso dell'abisso «invisibile» che egli sta per affrontare:

L'endroit où Javert s'était accoudé était [...] précisément situé au-dessus du rapide de la Seine, à pic sur cette redoutable spirale de tourbillons qui se dénoue et se renoue comme une vis sans fin. [...] // On ne voyait rien, mais on sentait la froideur hostile de l'eau et l'odeur fade des pierres mouillées. Un souffle farouche montait de cet abîme. [...] // Javert demeura quelques minutes immobile, regardant cette ouverture de ténèbres; il considérait l'invisible avec une fixité qui ressemblait à de l'attention.

Se tale, qui ampiamente descritto, è il sistema paradigmatico che regola, in Hugo, la svariatissima fenomenologia dei contenuti, operando altresì come una sorta di legge di gravità

immanente all'incontenibilità e all'estensione sterminata della materia verbale, due parole bisognerà pur spendere per la dimensione complementare, quella sintagmatica, su cui poggia l'intero, gigantesco insieme dell'organismo narrativo.

Ebbene, per questo riguardo si dirà che – escludendo ovviamente i due grandi racconti dell'esperienza carceraria, entrambi ruotanti su un unico personaggio-protagonista – nelle varie esperienze narrative descritte, Hugo si avvale, per la dimensione sintagmatica di base, quasi costantemente di un *plot* da romanzo giallo o poliziesco o d'avventura, anche ridottissimo, ma con enormi espansioni delle singole sequenze narrative (come nei *Travailleurs de la mer*). Inoltre (e questa è una regola costante, in atto sin dalla prima prova di romanzo, *Han d'Islande*), la trama risulta articolata per segmentazioni multiple, ove la fine del segmento corrisponde sempre a un fatto cruciale della storia, con conseguente, forte incremento di *suspense*: tanto più che il segmento che successivamente figura depositario della continuità narrativa può essere collocato anche a notevole distanza nel testo.

Si dà insomma, in Hugo romanziere, non solo la superba amministrazione d'una immensa materia verbale, ma anche una specifica e, direi, acuminata perizia nell'elaborazione squisitamente narrativa del prodotto.

Di questa prodigiosa potenza di creazione, in atto su tutti i piani dell'organismo romanzesco, sembra essere luogo effettivo e simbolico di generazione quella che non si può denominare altrimenti che come la «Voce» dell'autore. In Hugo, l'istanza dell'Io che contrassegna le varie esperienze del movimento romantico riposa e si raccoglie interamente nella Voce del Soggetto. Si dice bene nella Voce e non nell'enunciazione, che, come si verifica di norma in svariatisimi autori, è responsabile di effetti inversi rispetto a quelli di cui è depositaria la Voce. Per l'enunciazione, si tratterà infatti degli effetti di esproprio e di distanziamento nei riguardi dei materiali narrativi, mentre la Voce imprime agli stessi il sigillo della proprietà: e della proprietà d'autore. È quanto si diceva all'inizio circa la garanzia di «verità» di cui, attraverso la voce del Soggetto, era investita la parola: la parola piena, biunivoca, in relazione di autenticità nei riguardi del Soggetto e di «verità» nei riguardi del mondo.

La voce del Soggetto, che in Hugo è Voce d'autore, assume perciò lo stesso valore e la stessa funzione di cui gode presso

il Narratore epico: quello dei poemi omerici e delle canzoni di gesta (già citati più indietro in relazione ai personaggi).

Depositario, per diritto acquisito, della Storia (delle storie), il Narratore, in Hugo, è il garante – attraverso la Voce che parla la parola piena della rappresentazione – della verità di ciò che racconta. Parallelamente, l'ascoltatore (il lettore) ne costituisce la ratifica: ne è lo specchio e l'eco.

Si spiega così l'immenso successo del rapporto col pubblico, successo che perdura ancor oggi, o che si ripete proprio oggi, nell'epoca del postmoderno.

Il cosiddetto «romanzo popolare», di cui è specimene eccelso il romanzo di Hugo (in tutte le sue varie realizzazioni, qui velocemente ripercorse), non è altro che il racconto offerto dalla Voce al pubblico riunito che ascolta.

3. Musset e «*La Confession d'un enfant du siècle*»

Se la parte più viva della letteratura di Alfred de Musset (1810-1857) è quella che riguarda il teatro, che annovera alcuni lavori di prima grandezza quali *Les Caprices de Marianne*, *On ne badine pas avec l'amour* e, soprattutto, *Lorenzaccio*, considerato forse il capolavoro del teatro francese dell'Ottocento, non si può trascurare, dell'opera più propriamente narrativa, almeno *La Confession d'un enfant du siècle* (1836).

Racconto non tanto del delirio della gelosia quanto della sua verità, quella verità che la gelosia non vede nonostante le prove che si moltiplicano sotto i suoi occhi. È la gelosia, infatti, che è cieca, non l'amore.

Del labirinto che traccia questa verità, sospettata e rifiutata, intravista e negata, Musset segue i vari percorsi, intrecci, nodi e snodi, ove la giustezza delle registrazioni psicologiche si sposa purtroppo alla ridondanza, spesso insopportabile, delle stesse.

Ricalcato sulla vicenda sentimentale dell'autore con George Sand, da cui estrapola direttamente brani della corrispondenza, il racconto di Musset, oltre ad offrire un prezioso modello dal vivo a quelle che saranno le grandi analisi psicologiche del capolavoro proustiano sul tema della gelosia (Musset è autore nominalmente presente nella *Recherche*, soprattutto per le elogiatissime *Nuits*), offre altresì squarci importanti di costume

e di esistenza mondana quali li vive – nei primi decenni del secolo – il protagonista Octave, uno dei tanti ventenni afflitti da quella *désespérance* che «marchait à grands pas sur la terre».

Fra queste aperture è da segnalare l'episodio con la cortigiana Marco, vetta del libro, autentico capolavoro di prosa narrativa e di profondità umana e psicologica, ove il personaggio figura presentato come stupendamente chiuso e stupendamente vivo in un suo doloroso, insondabile enigma.

4. «Graziella» di Lamartine

Autentico bestseller dell'epoca e in particolare dell'opera di Alphonse de Lamartine (1790-1869) – si segnalano, per il periodo, postumo, 1869-1895, 106.000 copie vendute, quando il massimo delle vendite delle pur celebri e diffusissime *Méditations* è segnalato, per lo stesso periodo, in 39.000 copie –, *Graziella* (1852, in volume) è probabilmente il solo testo narrativo del grande poeta romantico degno di resistere al tempo (di contro agli ormai dimenticati *Raphaël* o *Geneviève*).

Si tratta, di fatto, di un piccolo gioiello narrativo, ove l'amore di due giovinetti, pur di diverso livello sociale – Graziella, di povera famiglia di pescatori napoletani, e il Narratore, parigino di estrazione borghese –, viene, sì, messo in scena sul modello dell'acclamatissimo successo di *Paul et Virginie* (del resto citato nel racconto), ma previa introduzione di importanti trasformazioni. Trasformazioni che riguardano altresì il carattere del personaggio maschile, a sua volta appartenente alla categoria, ormai dilagante, dei René, a sua volta emanante da quella dei Werther e della loro discendenza italiana, gli Jacopo Ortis (le cui *Lettere* sono, a loro volta, citate anch'esse nel testo del racconto).

La trasformazione del Narratore-protagonista (a differenza dei modelli precitati, destituito di nome proprio) è probabilmente da connettere alla forte impronta autobiografica che lo condiziona. Il racconto è infatti redatto da Lamartine durante il suo secondo viaggio in Italia (1844), ed è ambientato negli stessi luoghi (Napoli e il suo golfo, con le isole di Ischia e di Procida) in cui aveva vissuto vent'anni prima, nel corso del suo primo viaggio italiano (novembre 1811-aprile 1812). È, insomma, un racconto del ricordo, con probabili provo-

cazioni di memoria involontaria da parte dell'autore, ove la protagonista, Graziella, non sarebbe altro che la trasposizione (o trasfigurazione) romanzesca di una figura reale, inclusa nel primo soggiorno italiano del poeta, con relativa esperienza connessa.

La trasformazione rispetto ai modelli citati, promanante appunto da questo potente zoccolo di rispecchiamento e di iterabilità del vissuto, consiste, per la figura del Narratore-protagonista, nella posizione di non-reciprocità del rapporto amoroso. Vicino a René per il male del secolo, la malinconia e la noia («j'avais un mal auquel la médecine n'avait pas de remède, un mal d'âme et d'imagination»), si distanzia invece da Werther e dal suo corrispondente italiano per il fatto che, in lui, la fiamma di eros è solo una fiamma riflessa, non attivata in proprio. Si veda la splendida formulazione che ne è avanzata nel testo, con la straordinaria bivalenza del vocabolo *glace*, «ghiaccio» in opposizione al «fuoco», ma «specchio» in relazione alla posizione di eros, quale è rappresentata appunto da Graziella: «j'étais la glace et elle [Graziella] était le feu. En le *reflétant*, je croyais le produire» [corsivo nostro].

Per cui, a differenza dei modelli, sarà la figura femminile, e solo essa, che è destinata a soccombere; figura che, già nella lontananza, comincia ad assumere i caratteri incerti nella non visibilità interiore: «Graziella n'était pas oubliée, mais elle était voilée dans ma vie».

Ora, sarà proprio questa situazione nuova di non-reciprocità, dovuta a un'illusione d'amore, a un amore vissuto come riflesso dell'altro e non come realtà vera («ce n'était pas le complet amour, ce n'en était en moi que l'ombre»), sarà proprio questa situazione asimmetrica che libera nel Soggetto una serie infinita di elementi sostitutivi. Il vuoto affettivo si rende insomma disponibile per poter accogliere – in tutta la loro pienezza di realtà – gli oggetti del mondo esterno, con tutte le sensazioni, percezioni, immagini che li accompagnano.

E saranno gli oggetti (le sostanze) della realtà del mondo mediterraneo, quali le uve, le olive, il formaggio di bufala, il latte, l'acqua di fonte (veri e propri «significanti» nel registro delle realtà alimentari), o quali, per gli aspetti del mondo fisico, le rocce, le pietre, il mare, i muri grezzi della casa, il terrazzo, la pergola (veri e propri «significanti» del vissuto quotidiano del Soggetto).

Si vedano, a titolo di esemplificazione e di verifica, alcuni frammenti di un mirabile brano (già sottolineato da J.-M. Gardair, cui si deve una bellissima edizione del racconto), ove i due aspetti della realtà – quella alimentare e quella del mondo fisico – appaiono coniugati: brano articolato su una lunga enumerazione di proposizioni a sintassi nominale, al fine di sottrarre alla durata e collocare in una sorta di dimensione atemporale i vari elementi che vi figurano (la proposizione reggente è posta in chiusura dell'enumerazione):

Nous éveiller au cri des hirondelles qui effleuraient notre toit de feuilles sur la terrasse où nous avions dormi; [...] déjeuner dans la vigne d'un morceau de pain et de fromage de bufle, que la jeune fille nous apportait et rompait avec nous; boire l'eau claire et rafraîchie de la source, puisée par elle dans une petite jarre de terre oblongue, qu'elle penchait en rougissant sur son bras, pendant que nos lèvres se collaient à l'orifice; aider ensuite la famille dans les mille petits travaux rustiques de la maison et du jardin; relever les pans de murs de clôture qui entouraient la vigne [...]; déraciner de grosses pierres [...]; apporter dans le cellier les grosses courges jaunes [...]; [...] creuser des espèces de puits en entonnoir au pied des figuiers et des citronniers: telles étaient nos occupations matinales, jusqu'à l'heure où le soleil dardait d'aplomb sur le toit, sur le jardin, sur la cour, et nous forçait à chercher l'abri des treilles.

Ed ecco la frase finale, che sembra prefigurare le classiche cadenze delle clausole gidiane:

La transparence et le reflet des feuilles de vigne y teignaient les ombres flottantes d'une couleur chaude et un peu dorée.

Naturalmente, questo Lamartine di oggetti sostitutivi (sostanze naturali, percezioni e sensazioni) così gonfi, così pregnanti di realtà, è un vero e proprio anti-Lamartine, se la caratteristica che normalmente contrassegna il poeta nella sua produzione più vulgata, è piuttosto quella dell'evasività semantica e dello sfumato, della cancellazione del contorno delle cose, dell'onda rapinosa e vaga della melodia.

Scritta, come abbiamo detto, durante il secondo viaggio italiano (1844), ed inserita come semplice episodio nel corso della pubblicazione, su «La Presse», delle *Confidences* (1849), pubblicata in volume autonomo nel 1852, *Graziella* sembra però anticipare – con tutta la forza della sua rappresentazione

e nello stesso registro di un vero e proprio trionfo del reale e della sostanza delle cose – quel capolavoro della poesia lamartiniana (anch'esso antilamartiniano) che apparirà, nel 1857 (l'anno delle *Fleurs du Mal* e di *Madame Bovary*), in uno degli *entretiens* del *Cours familier de Littérature: La Vigne et la Maison*.

Capitolo terzo

Il racconto romantico e oltre

L'Io-sono dell'esperienza romantica, con la centralità del sentire e del vissuto, in quanto frutto di un sapere che esorbita la struttura del *cogito*, finisce per scoprire «in sé e fuori di sé, nei propri margini, ma anche intrecciati alla propria trama, una parte di notte, uno spessore apparentemente inerte in cui è coinvolto, un impensato che esso da un capo all'altro contiene, ma nel quale non di meno si trova imprigionato» (Foucault).

È questa dimensione che si trova a sperimentare la grande scrittura di Nerval, ma anche, a tratti, quella di Nodier, e che anima altresì certe ricerche di Michelet, sui lati oscuri dell'essere e dell'esistere (dalla figura della *sorcière* alla presenza cosmica della *mer*). Lo stesso Sainte-Beuve, nel suo unico romanzo, *Volupté*, non è immune dalla contaminazione dell'ombra, come pure Gautier, il solare Gautier, che ne sfida gli equivoci in alcuni testi capitali come *Mademoiselle de Maupin* e *Le Roman de la momie*.

1. «*Volupté*» di Sainte-Beuve

La narrativa protoromantica, in quanto incardinata intorno al discorso dell'Io – secondo le differenti modalità attestate da Chateaubriand e da Madame de Staël, da Senancour e da Constant –, sembra trovare il suo momento conclusivo e sicuramente più estenuato in *Volupté* di Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), e cioè nel cuore dello stesso movimento romantico, e proprio quando la narrativa si è già incamminata per altre strade: quelle del romanzo storico (Vigny, Hugo, Dumas), e poi del romanzo a forte impegno sociale (ancora Hugo) o ideologico (ancora Vigny), mentre si stanno affermando le

grandi rappresentazioni visionarie della realtà reale (quelle di Balzac), e Stendhal ha già dato alla luce due opere, *Armance* (1827) e *Le Rouge et le Noir* (1830), che della realtà reale svelano i risvolti profondi, nascosti, e tuttavia determinanti per la sua stessa configurazione visibile.

Pressapoco contemporaneo di quell'altro frutto tardivo che è *La Confession d'un enfant du siècle* di Musset (1836), *Volupté* (1834) se ne differenzia in quanto si pone, simultaneamente, anche come un prodotto di singolare anticipazione, che scavalca romanticismo e realismo per saldarsi alla produzione simbolista e decadente più caratterizzata. Ed è questa, probabilmente, una delle ragioni per cui *Volupté* mantiene ancor oggi un suo quoziente sufficientemente elevato di leggibilità.

È quanto del resto aveva colto, con fulminea, magistrale intuizione il giovane Baudelaire, che, in una lunga lettera in versi a Sainte-Beuve (1844-1845 circa), così gli riferiva di *Volupté* («l'histoire d'Amaury»):

J'en ai tout absorbé, les miasmes, les parfums,
Le doux chuchotement des souvenirs défunts,
Les longs enlacements des phrases symboliques,
– Chapelets murmurants de madrigaux mystiques;
– Livre voluptueux, si jamais il en fut.

Difficile dire meglio; difficile saper cogliere con tanta precisione la specificità degli aspetti – stilistici e di contenuto – del libro, per farne emergere il carattere di contemporaneità nei confronti delle esperienze letterarie più avanzate del momento, e precisamente nei confronti della sua propria esperienza: quella, già sul *métier*, delle *Fleurs du Mal*: esperienza che, per un curioso contrappasso del destino, Sainte-Beuve, non si sa quanto intenzionalmente, non riuscirà a (o, appunto, non vorrà) riconoscere (il che susciterà, come è noto, la scandalizzata indignazione di Proust).

Indicato, di norma, come l'unico romanzo dell'autore, si omette però di segnalare che la caratteristica principe di quella che sarà l'attività primaria (addirittura professionale) di Sainte-Beuve, e cioè l'esercizio critico, consiste proprio nel narrare. La critica di Sainte-Beuve è una critica che racconta. E che racconta toccando svariati registri: dalla vita dell'autore in oggetto alla sua formazione, letture, incidenze culturali; dalle circostanze storiche a quelle ambientali, e così

via. Non per nulla, il suo massimo esito in tal senso è rappresentato da *Port-Royal* (1840-1859): secondo Contini, uno dei libri più belli che siano mai stati scritti, un «libro giardino», ove si può passeggiare fra una molteplicità di «storie», una straordinaria fioritura di «racconti», in una continua varietà di registri espressivi: il registro storico e documentario, quello filosofico e riflessivo, quello biografico, quello propriamente critico-letterario ecc.

In definitiva, *Volupté* non è altro che l'applicazione specifica alla forma-romanzo di quella tendenza al narrare secondo la quale si esprime l'esercizio critico di Sainte-Beuve.

Ma già la forma-romanzo è qui sottoposta – ulteriore elemento di modernità – a un'importante torsione inventiva: quella che ne sottomette la scrittura – la quale si attua come una lunga lettera da inviare ad un giovane amico – alla durata d'un viaggio per mare: ed esattamente, alla durata della traversata oceanica dal Vecchio al Nuovo Mondo, ove il protagonista, già sacerdote e ora presumibilmente insignito dei gradi più alti del ministero, è inviato a esercitare la propria missione.

Il tempo della storia da raccontare è dunque subordinato al tempo di una scrittura correlata alla durata di un viaggio. Quando il Soggetto narrante si trova in vista di New York, il racconto si interrompe.

Elemento aggiuntivo di novità, d'ordine assiologico questo: il punto focale dell'intera vicenda narrata è la salvezza spirituale del protagonista (così, tanto per continuare nel raffronto comparativo, il punto focale dell'intera storia del XVII secolo raccontata in *Port-Royal* è collocato nel monastero eponimo come nel luogo per eccellenza in cui si concentra e vive tutta la spiritualità del secolo). Alla domanda d'amore terrestre che il protagonista, Amaury, rivolge, nell'inesausta ricerca di sé, dapprima a Madame de Couaën, che impersona l'amore ideale, successivamente a Madame R., che impersona l'amore dei sensi, domanda che, in entrambe le esperienze, permane inevasa, subentra la scoperta (l'esperienza) dell'amore divino. Al dono terrestre, invocato e non concesso (nessuna bocca proferirà, rivolta ad Amaury, il «je t'aime» del compimento di sé nella gioia mondana), subentra, grazie anche all'aiuto di letture edificanti (Pascal, Saint-Martin), nonché di alti esempi di religiosità in atto (i Padri Carron e Hamon) – siamo tornati

ancora nei pressi di Port-Royal –, un dono d'altra natura: e cioè quel dono che consiste «à retrouver Dieu et son intention vivante partout, jusque dans les moindres détails et les plus petits mouvements».

Ma la sostituzione del dono divino al mancato dono terrestre nei suoi due aspetti, ideale e carnale, non si effettua direttamente. Essa infatti passa attraverso un importante *relais*: il libertinaggio, la *débauche*, cui si abbandona il protagonista nei quartieri più sordidi di Parigi. È lo stesso itinerario che compirà, proprio sullo schema di *Volupté* ma riferito con ben altri mezzi espressivi, il giovane Dedalus nella parte centrale del *Portrait* di Joyce.

Si chiarisce, a questo punto, anche il significato del titolo, la sua polivalenza: dalla *volupté* del soddisfacimento più basso e degradato, sino alla *volupté* del dono vivente della divinità che tutto pervade.

Si dà però un ultimo, o primario, risvolto della *volupté*: quello inerente alla scrittura, che la critica è concorde nel caratterizzare come stilisticamente declinata (sia lessicalmente sia dal punto di vista sintattico-ritmico) nell'ambito dell'indeterminatezza, dell'indeterminato (del «vago»), dell'*à côté* (Poulet, Le Hir, Guyaux). Ecco, ad esempio, uno dei tanti ritratti di Madame de Couaën: «Calme, sensée, avec son accent d'imagination native, et soutenue par un flot intérieur profond, elle parla beaucoup et presque seule, dévoilant peu à peu sous le ciel tout un lac nocturne de pensées ensevelies»: ove le varie immagini e strutture di frase mirano tutte, come si può constatare, alla sfocatura, non alla precisione.

Ma questa voluttà dello stile – equamente ripartita (ricorrendo ancora a Baudelaire) fra miasmi e profumi, sfumato di immagini e cadenze di frasi e di simboli – è funzionale a quella durata prefissata della scrittura intenta a restaurare il ricordo: un ricordo perfettamente rescisso dalla vita, e collocato a un'enorme distanza dal Soggetto che racconta, il quale non ha più nulla a che vedere col Soggetto della storia raccontata. Questi è un Soggetto ormai morto, per cui tutta la raffinata operazione di restauro del ricordo attraverso la scrittura si rivela ora per quello che essa effettivamente è: l'imbalsamazione di una salma.

2. *Théophile Gautier e l'archeologia del lontano*

Raramente la Storia ha cambiato le carte in tavola come nel caso di Gautier (1811-1872). Se, per il lettore di oggi, egli si configura generalmente come un affabile scrittore di livello medio, egli è però, come è noto, niente meno che il dedicatario del libro inaugurale della nostra modernità, *Les Fleurs du Mal* (1857), nonché dell'omaggio tributatogli da Mallarmé col mirabile *Toast funèbre* (1873), in occasione della commemorazione della morte, come al poeta per eccellenza e addirittura come al simbolo stesso della Poesia. Si ricordi inoltre che, ancora Baudelaire, consacrò a Gautier uno dei suoi più importanti e più ampi saggi letterari (1859), tessendone senza riserva gli elogi («stile prodigioso, bellezza corretta e squisita, pura e fiorita»: qui, a proposito di *Mademoiselle de Maupin*; ma si pensi ai termini stessi della dedica delle *Fleurs*: «poeta impeccabile», «perfetto maestro e mago delle lettere francesi»), non solo ma adibendo la riflessione su Gautier a luogo di formulazione di alcune fra le più centrali dichiarazioni di poetica in proprio (poetica delle *correspondances* e del simbolismo universale, nonché «dell'attitudine misteriosa assunta dagli oggetti della creazione di fronte allo sguardo dell'uomo»: quest'ultimo punto, ripreso da Mallarmé come uno dei temi-chiave del precitato *Toast funèbre*).

Attualmente, se le poesie, diciamo soprattutto *Emaux et Camées* (prima edizione 1852), prefigurano, nella loro perfezione formale (è questa l'etichetta criticamente acquisita e comunque insufficiente), quelle che saranno le preoccupazioni del Parnasse, per quanto riguarda la prosa (con alcune eccezioni di cui diremo più avanti), e precisamente la prosa dei «racconti fantastici», non si può non segnalarne il divario nei confronti di altri autori addetti al medesimo genere: nella fattispecie, nei confronti sia del più anziano Nodier, sia del coetaneo e amico Gérard de Nerval, sia del più giovane Villiers de l'Isle-Adam.

Alla raffinata mobilità della prosa squisita di Nodier, agli stupendi effetti di allucinazione verbale ottenuti da Nerval, alla potente deriva simbolica cui Villiers sottopone incessantemente gli elementi della rappresentazione, fa da contraltare, in Gautier, pur nell'assunzione di temi inerenti al fantastico e all'irrazionale, una sorta di congelamento (di pietrificazione) della materia espressiva. Quello che Baudelaire segnalava

come l'indice della perfezione dello stile in Gautier, vale a dire l'adibizione della «parola appropriata, della parola unica», è probabilmente il fattore che ne congela la vitalità. In questo stile *figé* che immobilizza le rappresentazioni, Gautier elabora le sue «fantasie» narrative, i cui temi predominanti sono quelli della relazione amorosa con la donna morta, anche del passato (si vedano *La Morte amoureuse*, *Le Pied de Momie*, *Arria Marcella*, *Le Roman de la Momie* e, soprattutto, l'ultimo racconto scritto, *Spirite*), e della trasmigrazione delle anime (si veda *Avatar*, ma anche *Spirite*) o delle potenze occulte e malefiche (si veda *Jettatura*).

Si aggiunga che questi effetti di immobilità dei contenuti rappresentati, trovano potentissimo incremento nei numerosi, e spesso di abnormi proporzioni, inserti descrittivi, che bloccano, appunto, il decorso narrativo, per aprirlo a spettacoli fuori del tempo. Descrizioni (ed enumerazioni) il cui motivo centrale è, quasi esclusivamente, quello della bellezza («*idée fixe*» di Gautier, ancora secondo Baudelaire): bellezza di paesaggi, di architetture, di ornamenti e di decorazioni, delle varie civiltà ed epoche in cui sono ambientate le narrazioni: Egitto, Grecia, Roma, Rinascimento, Sei e Settecento francese ecc. Ma anche bellezza dell'essere umano, sia femminile (si veda quella di Nyssia, nel *Roi Candaule*, o di Tahoser, nel *Roman de la Momie*, o di Spirite, nel racconto eponimo), sia maschile (si veda quella di Candaule, nel racconto eponimo, o quella del Faraone nel *Roman de la Momie*).

Ora, tali effetti di immobilità potrebbero anche caratterizzare quella «archeologia del lontano» – spaziale o temporale, inerente alla realtà fisica oppure alla trascendenza – che sembrerebbe perseguita da Gautier, e lo è di fatto. Purtroppo non è così. Nell'archeologia del lontano, è la materia stessa che si raggela. Per cui succede che le parti vive del racconto siano quelle che si riferiscono ad una determinata contingenza temporale di attualità e di vissuto al presente, come ad esempio, nel *Roman de la Momie* (1858), la splendida descrizione introduttiva della discesa nella tomba da parte del Lord inglese e dell'archeologo tedesco, tutta intessuta di *suspense* emotiva, o come, in *Spirite*, il monologo dell'eroina relativo alla sua infanzia e poi adolescenza in collegio, tutto percorso da notazioni di straordinaria sensibilità e finezza psicologica intorno all'immaginazione amorosa della fanciulla.

Da questa generale situazione espressiva, si staccano dunque due opere, collocate agli estremi della carriera dell'autore, fuori dai canoni del racconto fantastico ed entrambe improntate ai caratteri della genialità: *Mademoiselle de Maupin* (1835) e *Le Capitaine Fracasse* (1863).

La prima – che si avvale altresì di una celeberrima prefazione d'autore, ove fra l'altro si dichiara che la caratteristica primaria del bello sta nella sua inutilità –, subito apprezzata da Balzac e da Hugo, svolge, per l'articolazione in capitoli raggruppati di tre voci narranti (il protagonista D'Albert, la titolare stessa della vicenda, il Narratore cosiddetto obiettivo), una frenetica storia di travestimenti e di agnizioni, secondo un ritmo narrativo indiavolato (soprattutto nelle parti relative ai due protagonisti). È, di fatto, la messa in rappresentazione, dai tre punti di vista precitati, dell'amore impossibile, in uno sfoggio senza tregua di ironia, enfasi, liricità, sfruttamento parodico di immagini e vocaboli illustri, che ne fa un *unicum* nella produzione di Gautier. Ma è anche, nel positivo, una singolare, anticipatrice rappresentazione dei rapporti del Soggetto col proprio corpo e col corpo dell'altro, anche del medesimo sesso, e di cui gli ultimi capitoli forniscono impressionanti riflessioni e dichiarazioni. Ecco, ad esempio, alcune considerazioni della protagonista:

Je perdais insensiblement l'idée de mon sexe, et je me souvenais à peine, de loin en loin, que j'étais femme [...]. En vérité, ni l'un ni l'autre de ces deux sexes n'est le mien [...]. – Je suis d'un troisième sexe à part qui n'a pas encore de nom [...]. // Ma Chimère serait d'avoir tour à tour les deux sexes pour satisfaire à cette double nature: – homme aujourd'hui, femme demain.

Ma tanto basti come segnalazione del quoziente altissimo di originalità e di attualità dell'opera.

Quanto al *Capitaine Fracasse*, da alcuni considerato un vero capolavoro, esso mette in scena le vicende di un gruppo di guitti nel loro percorso di tournée dalle Lande alla capitale, nei primi anni del XVII secolo. Presentati nel doppio ruolo di maschere e di persone reali, i personaggi del romanzo, così sdoppiati, non fanno altro che riflettere quella che è la duplicità della rappresentazione narrativa. E cioè, da un lato (lato della rappresentazione di superficie), mimesi della realtà, della società e dei costumi nella Francia sotto il regno di

Luigi XIII; dall'altro (lato della rappresentazione profonda), l'incessante slittamento della mimesi nelle atmosfere desuete e incantate di un passato che non c'è più: e, più precisamente, nelle atmosfere di «un vecchio sogno dimenticato», di cui il capitolo iniziale dedicato al «castello della miseria» (cui farà da *pendant* quello finale intitolato al «castello della felicità») costituisce la più adeguata introduzione e chiave di lettura, anche per l'implicito collegamento col *Château du Souvenir* (1861) degli *Emaux et Camées*.

Così, se il romanzo si presenta come un omaggio all'amato Scarron del *Roman comique* (cui Gautier, nei *Grotesques*, 1844, dedica un acuto profilo critico), e magari come un'eco delle narrazioni di cappa e spada di Dumas, o delle rappresentazioni dei quartieri sordidi e malfamati della Parigi dei *Misérables* (usciti in volume l'anno precedente), esso si riconnetterà, soprattutto, su un piano più segreto di profondità, ma che si ripercuote tuttavia sulla rappresentazione di superficie, alle atmosfere di sogno e di irrealtà elaborate da Nerval, sodale di giovinezza di Gautier. Al che contribuisce, in maniera sostanziale, l'adibizione di vocaboli arcaici e peregrini, nonché l'uso di una lingua leggermente *fanée* che finisce per stravolgere, funzionalmente, nell'indefinitezza la proverbiale precisione lessicale dell'autore.

3. Michelet e il Femminile

La «poesia», a proposito di Jules Michelet (1798-1874), richiamata come un valore altamente positivo dello storico oltre che come caratterizzazione dello stile, sia dal suo contemporaneo Taine, sia da Georges Bataille (quest'ultimo, sulla *Sorcière*: «il capolavoro, dal punto di vista poetico, di Michelet»), resta probabilmente l'indicazione critica più pertinente per qualificare nel suo complesso l'opera di Michelet, tanto dal rispetto della gestione di un immane sapere enciclopedico quanto dal rispetto formale. Per quanto riguarda il sapere, e nella fattispecie il sapere storico, basterà infatti richiamare J. Duvignaud (citato da Barthes in *Michelet par lui-même*): «Michelet non ha uguali: nessuno gli può stare a pari per l'acutezza della visione drammatica e l'introiezione quasi shakespeariana dell'evento vissuto»; mentre, per quanto riguarda la forma,

basterà ricordare la grande ammirazione di Proust, che – oltre a consacrargli uno dei *pastiches* sull'«affaire Lemoine» – ne sottolinea, in un luogo della *Prisonnière*, le cadenze musicali dello stile, unitamente alla capacità di estrarre nuovi motivi di «bellezza» dall'autocontemplazione della propria opera (con evidente proiezione della sua stessa attitudine nei confronti della *Recherche*).

Nel fatto, si dirà che Michelet presenta l'affascinante connubio (che viceversa disturbava Valéry, il quale però se ne ispira: si veda il finale della *Jeune Parque* e quello della *Sorcière*, oltre ad altri punti dei due testi), connubio, o addirittura simbiosi, di sapere e immaginazione, scienza e poesia, o anche, come sottolinea Barthes per la *Sorcière*, «di Storia e Romanzo»: tutto questo, sulla base del carattere decisamente somatico-pulsionale della scrittura, o, se vogliamo, voluttuario e passionale (la «poesia» di cui all'inizio), carattere che contrassegna sia la scrittura dello storico vero e proprio (*Histoire de France*, *Histoire de la Révolution française*), sia la scrittura, più deliberatamente fantasiosa e immaginativa, dell'estensore enciclopedico di «storie naturali» (*L'Oiseau*, 1856; *L'Insecte*, 1857; *La Mer*, 1861; *La Montagne*, 1868), sia la scrittura, a metà strada fra l'esecutore di ritratti (il sociologo) e lo storico effettivo, quale si manifesta nel capolavoro già più volte citato della *Sorcière* (1862), ma anche in opere come *L'Amour* (1858) e *La Femme* (1859).

Di questa passionalità e voluttà della scrittura (che naturalmente si configura come l'esatto contrario dell'edonismo: si veda invece, a puro titolo di raffronto, l'attitudine d'un D'Annunzio) testimoniano supplementarmente sia la mole immensa dell'opera, segno di un'indefessa, insaziata applicazione del Soggetto all'oggetto del proprio desiderio, sia la somma dei temi che ne rappresentano una sorta di correlato oggettivo in quanto inerenti alla fisicità, alla dimensione generativa ed evolutiva della materia trattata (da questo punto di vista, l'opera di Michelet corre in parallelo con la ricerca scientifica coeva, in ispecie con quella rappresentata dall'evoluzionismo di Darwin, ma anche con quella di cui è responsabile il Dottor Pouchet, amico di Michelet, autore di un trattato sulla *Génération spontanée*, 1859, cui Michelet attingerà spesso per le sue «storie naturali»).

Uno di questi temi – omologhi della passione che impronta

l'attitudine scrittoria del Soggetto –, forse il principale, e sul quale ha acutamente insistito Roland Barthes nella sua monografia sull'autore, è il tema del sangue come principio vitale, associato e intrecciato a quello dell'acqua (il mare, l'oceano), ma anche associato al *déchet*, allo scarto, al rifiuto, da cui prendono inizio la generazione e la vita. Da questo riguardo, sulla base delle ricerche del Dottor Pouchet intorno alla precitata «generazione spontanea», vita e morte si trovano, in Michelet, indissolubilmente congiunte, dato che la vita, nella natura, è generata dai resti dell'organico, dalla sua dissoluzione e dalla sua morte (vedi *La Mer*). Temi che si diramano in una serie di opposizioni quali l'umido e il secco, il vegetale e il minerale e così via (*ibidem*), sullo sfondo di una connotazione generale comune, insistente e pervasiva: quella del «femminile».

La Donna, oltre che titolare di un libro specifico, è continuamente presente nell'opera di Michelet come elemento di fondo, movente propulsore da cui parte e a cui ritorna la scrittura; la donna col suo corpo, il suo latte, i suoi umori, il suo sangue: quello delle arterie, ma anche quello del mestruo, in cui Barthes ripone l'erotismo più profondo, psichico e scrittoria, di Michelet.

Ecco allora, nelle storie naturali, le splendide animazioni antropomorfe, sia degli esseri viventi – anche infimi – sia di quanto si presenta sotto le specie dell'inorganico, a partire appunto dal principio femminile: quel principio per cui «la femme, au dessus du verbe de l'homme et du chant de l'oiseau, a une langue toute magique dont elle entrecoupe ce verbe et ce chant: le soupir, le souffle passionné» (in *L'Amour*). Che è dichiarazione esattissima del femminile non solo come principio, ma proprio come luogo di quella lingua non articolata, pulsionale, attraverso la quale esso si esprime nella natura. Si va così dall'identificazione proiettiva delle grandi arterie del mare e della pulsazione alternata delle correnti (in *La Mer*) all'animazione antropomorfa del fondo marino o delle scogliere o del corallo («fiore di sangue») o della perla, per cui quest'ultima, ad esempio, «comme la soie, elle s'imprègne du plus intime [ecco l'erotismo precitato di Michelet] et boit la vie. Une force inconnue y passe, une vertu de celle qu'on aime» (*ibidem*): qui l'identificazione proiettiva è identificazione d'autore, è il punto di trascrizione del biografico.

Altro esempio di animazione antropomorfa, ora di un

essere vivente, ma d'ordine infimo (attenzione alle qualificazioni aggettivali, tutte di somma invenzione espressiva, improntata a voluttà di percezioni e di sensazioni):

Qui n'a vu dans une campagne poudreuse, devant la moisson altérée, la cantaride, en émail vert, croiser âprement le sentier d'un pas saccadé et farouche? Brûlant élixir de vie, où l'amour se change en poison (in *L'Insecte*).

Del resto, un autentico monumento al femminile è quello rappresentato da *La Sorcière*, che, con *La Mer* per le storie naturali, si costituisce come l'apice della scrittura d'invenzione di Michelet.

Nelle parole dell'autore, è il racconto della vita di una stessa donna lungo una durata di tre secoli (lo schema sarà ripreso da Virginia Woolf in *Orlando*), la quale comincia come Fata, è in seguito Sibilla e successivamente Maga, per terminare come Strega. In essa convergono, nel corso del tempo, sia le forze negative sia le forze positive, ove il negativo assolve la funzione necessaria all'affermarsi del positivo, all'affermarsi dell'ordine a partire dal disordine, del razionale a partire dall'irrazionale. È anche, in certi momenti, la pura energia vitale, la spinta creatrice della natura, la violenza (il furore) del suo fiorire. La vita intera del mondo si raccoglie in lei: e in «questa esplosione della vita», la vita stessa non si distingue più dalla morte, come il rimedio del *pharmakon* non si distingue dal veleno che esso racchiude. E infine, nella curva discendente del suo declino storico, è la professionista del male, sposa o per lo meno confidente del Maligno (di Satana), perseguitata, torturata e messa al rogo, responsabile di corruzione e di tentazione, di abiezione e di spinta al peccato. La seconda parte dell'opera, di carattere decisamente storiografico, è infatti incentrata sui processi per stregoneria, e sui resoconti degli stessi, quali ebbero luogo, nel Seicento e fino ai primi decenni del Settecento, soprattutto nella Francia meridionale.

Entro questa potente narrazione d'ordine pulsionale («poetico»), ove la stessa storiografia concernente i processi e i loro resoconti assolve – come si è precisato – la funzione di correlato oggettivo della passione che anima la scrittura, si iscrive da un capo all'altro l'opera propriamente storica di Michelet. È l'investimento del Soggetto negli eventi obiettivi

(negli eventi raccontati) che ne fa la grandezza e, in definitiva, ne proclama la verità (per cui si potrà anche ricordare, in proposito, la celebre, e categorica, affermazione di Nietzsche: non esistono i fatti, esistono solo le interpretazioni).

Nessun discorso critico, a questo punto, vale quanto alcune citazioni, anche ampie, ad evidenziare la potenza di uno stile narrativo tutto fondato sulla passione (sulla voluttà) del Soggetto. Proponiamo due brani tratti dalla *Histoire de la Révolution française* (1847-1853): il primo, sull'esecuzione di Luigi XVI; il secondo, sull'uccisione di Marat da parte di Charlotte Corday. Entrambi si pongono sotto il segno del sangue, qui, ovviamente, il sangue effuso.

Ecco il primo brano:

Les marches de l'échafaud étaient extrêmement raides. Le roi s'appuya sur le prêtre. Arrivé à la dernière marche, il échappa, pour ainsi dire, à son confesseur, courut à l'autre bout. Il était fort rouge; il regarda la place, attendant que les tambours cessassent un moment de battre. Des voix criaient aux bourreaux: «Faites votre devoir». Ils le saisirent à quatre, mais, pendant qu'on lui mettait les sangles, il poussa un cri terrible. // Le corps, placé dans une manne, fut porté au cimetière de la Madeleine, jeté dans la chaux. Mais déjà sur l'échafaud, des soldats et autres, soit outrage soit vénération, avaient trempé leurs armes, du papier, du linge, dans le sang qui était resté. Des Anglais achetaient ces reliques du nouveau martyr.

Ed ecco il secondo brano:

La pièce était petite, obscure. Marat au bain, recouvert d'un drap sale et d'une planche sur laquelle il écrivait, ne laissait passer que la tête, les épaules et le bras droit. Ses cheveux gras, entourés d'un mouchoir ou d'une serviette, sa peau jaune et ses membres grêles, sa grande bouche batracienne, ne rappelaient pas beaucoup que cet être fût un homme. Du reste, la jeune fille, on peut bien le croire, n'y regarda pas. Elle avait promis des nouvelles de Normandie: il les demanda, les noms surtout des députés réfugiés à Caen; elle les nomma, et il écrivait à mesure. Puis, ayant fini: «C'est bon! dans huit jours ils irons à la guillotine». // Charlotte, ayant dans ces mots trouvé un surcroît de force, une raison pour frapper, tira de son sein le couteau, et le plongea tout entier jusqu'au manche au coeur de Marat. Le coup, tombant ainsi d'en haut, et frappé avec une assurance extraordinaire, passa près de la clavicule, traversa tout le poumon, ouvrit le tronc des carotides et tout un fleuve de sang. // «À moi, ma chère amie!» C'est tout ce qu'il put dire, et il expira.

Possa un così superbo dispiegamento di passione e di potenza espressiva (di «verità» storica) servire da esempio a tanti esangui custodi della Storia.

4. *Il racconto fantastico di Nodier*

In quanto teorizzatore e propugnatore del «racconto fantastico», in cui riconosceva maestro insuperato Perrault ma il cui punto di riferimento più proprio era Hoffmann, Charles Nodier (1780-1844) poteva affermare in proposito (nella seconda prefazione al racconto *Smarra*, del 1832): «je m'avisai un jour que la voie du fantastique, pris au sérieux, serait tout à fait nouvelle [...], d'un fantastique vraisemblable ou vrai». E, nell'introdurre l'*Histoire d'Hélène Gillet* (apparsa nello stesso anno della citata seconda prefazione a *Smarra*), proponeva, circa il genere del fantastico, le seguenti specie, o sottogeneri:

1. il «fantastico falso», fondato sulla doppia credulità del raccontatore e dell'uditore, e il cui capolavoro, secondo Nodier, è rappresentato dai *Contes de fées* di Perrault;
2. il «fantastico vago», che sospende la mente come in un sogno, anche nelle sue varianti terrifiche (tuttavia non segnalate da Nodier), e il cui perfetto esempio, nello stesso Nodier, potrebbe essere *Smarra ou les Démons de la nuit* (1821);
3. il «fantastico vero», il più importante dei tre (sempre secondo Nodier), ove la congiunzione apparentemente assurda e contraddittoria dei termini si spiega con l'accadimento di un fatto considerato impossibile, epperò verificatosi, e comprovato dalla storia e dai documenti.

Di questo terzo sottogenere, l'esempio era appunto l'*Histoire d'Hélène Gillet*, lì stesso raccontata: storia di un processo per accusa di infanticidio, svoltosi nel 1600, ove l'accusata, sul patibolo e già sotto la mannaia del boia che la colpisce, per intervento sovranaturale scampa alla morte: «le fer s'abattit, mais le coup glissa sur les cheveux d'Hélène et ne pénétra que dans l'épaule gauche».

Ovviamente, la fenomenologia più vasta è quella relativa ai primi due sottogeneri, il fantastico falso e il fantastico vago, le cui matrici, o serbatoi, si collocano, per il primo, nelle favole, leggende, tradizioni popolari e simili; e, per il secondo, nei

sogni, nelle visioni e, in definitiva, in tutti gli stati di alterazione della ragione, come nelle allucinazioni e, per ultimo, come nella follia.

Così, quel piccolo gioiello che è *Trilby ou le Lutin d'Argail* (1822) si iscriverà nel fantastico falso delle tradizioni e leggende popolari relative ai folletti (in questo caso, della tradizione scozzese), con totale adesione del lettore alle vicende dell'innamoramento di un folletto del focolare (il «lutin») per la figlia di un pescatore, vicende che, pur nella soluzione tragica, risultano improntate a una levità di visione tutta intrisa di poesia; lo stesso vale per quel vero e proprio capolavoro del racconto breve che è *Le Songe d'or* (1832), ispirato al racconto fiabesco di tipo orientale e, in particolare, al favoloso delle *Mille e una notte*; mentre *Smarra*, come abbiamo detto, si iscriverà nel fantastico vago dei sogni, delle visioni e degli stati di allucinazione.

Resoconto di un sogno, o meglio, seguendo il titolo, di un incubo, come tiene a precisare lo stesso autore nella seconda prefazione al racconto (1832: «quiconque s'est résigné a lire *Smarra* d'un bout à l'autre, sans s'apercevoir qu'il lisait un rêve, a pris une peine inutile»), resoconto d'un sogno che contiene altri sogni, con vertiginosi effetti di *télescopage*, *Smarra*, pur appartenendo a uno dei primi cicli di produzione del fantastico in Nodier, rappresenta il punto più incandescente dell'invenzione verbale dell'autore, non più riapparso per tutto il seguito dell'opera. Ai mobilissimi contenuti del sogno (dei sogni), effettivi o simulati, originali o ripresi dalla classicità (*in primis*, da Apuleio), corrisponde qui, sulla superficie del testo, la mirabile mobilità della materia espressiva: ove l'incessante variazione delle costruzioni si associa alle dislocazioni e all'intreccio delle concordanze pronominali; ove la frequenza delle prolessi tendenti a distanziare la proposizione reggente si può capovolgere, altrove, nelle lunghe serie di enumerazioni dipendenti da un unico elemento; ove le voci emittenti del racconto si alternano e si incrociano, disassestando i piani del discorso e disturbandone la collocazione nella memoria del lettore. Quale pagina della letteratura francese (la pagina di Flaubert? quella di Mallarmé?) comporta altrettanta invenzione formale di quella, ad esempio, che è testimoniata dalla deliziosa, equivoca danza delle referenze pronominali nel seguente brano:

Jamais une sombre lamie, une mante décharnée n'osa étaler la hideuse laideur de ses traits dans les banquets de Thessalie. La lune même qu'elles invoquent les effraie souvent quand elle laisse tomber sur elles un de ces rayons passagers qui donnent aux objets qu'ils effleurent la blancheur terne de l'étain.

Come si è detto, con *Smarra* siamo al punto più incandescente dell'invenzione formale di Nodier. Se Nerval tenderà a riprodurre, in *Sylvie* ma soprattutto in *Aurélia*, quelle che si configurano come le strutture profonde della scena del sogno, con *Smarra* Nodier ne restituirà quello che ne è il tessuto di superficie, screziato, mobile, fluttuante e concettualmente imprevedibile.

E tuttavia non si tratta del capolavoro di Nodier. Il quale si riconoscerà piuttosto in un testo in cui i due tipi di fantastico precitati (il fantastico falso e il fantastico vago, vale a dire il fantastico del fiabesco e delle leggende e il fantastico dei sogni, delle visioni e delle allucinazioni, anche terrifiche) tendono a congiungersi e a sovrapporsi. È il testo della *Fée aux miettes* (1832), autentica epopea della fiaba, anche per le dimensioni eccezionalmente ampie: di fatto, il più impegnativo e complesso dei racconti di Nodier.

Qui, alla voce del primo Narratore si accompagna e subentra la voce di un secondo Narratore, il «lunatico» Michel le Charpentier, il quale racconta – articolato in una serie interminabile di scene e di eventi – quello che si propone come il sogno stesso in cui si è risolta (o non risolta) tutta la sua vita: il sogno, appunto, della Fata dalle briciole, una vecchina che è però una vera fata, di cui Michel è innamorato e della quale finisce per essere sposo, attraverso lo sdoppiamento di lei nella bellissima Balkiss, regina di Saba. La fenomenologia cui si ispira il racconto è definita stupendamente dallo stesso Michel (il secondo Narratore) in questi termini: «Je ne rentrais, à dire vrai, dans un monde bizarre et imaginaire que lorsque je finissais de dormir». Il che significa, per Michel, che la percezione e la rappresentazione del mondo si fondano non tanto sulla commistione di sogno e realtà quanto (come poi affermerà il Soggetto dell'*Aurélia* di Nerval) sull'espansione del sogno nella vita reale: oppure, prendendo la fenomenologia dal lato opposto, che il sogno sarà sempre accompagnato dalla coscienza del sogno: il Soggetto sa di sognare.

Si aggiungano, fuori dalle categorie del fantastico ipotizzate da Nodier, i racconti che vertono su apparizioni di fantasmi, di spettri, o su allucinazioni, o su effettive trasmissioni del pensiero, come ad esempio *Jean-François les Bas-bleus* (1832), il cui protagonista – parente stretto del Louis Lambert del romanzo eponimo di Balzac, pubblicato in quello stesso anno – appare dotato di prodigiose facoltà mentali che attivano processi di telepatia e divinazione profetica; o come, per quanto riguarda le apparizioni, *Inès de las Sierras* (1837), uno dei racconti più complessi come struttura, in quanto articolato su una apparizione di fantasma cui si oppone, nel secondo «tempo» del *récit*, la denegazione di quella stessa apparizione, la quale finisce per acquisire statuto di realtà. Per la casistica dei racconti di allucinazione, si dovrà ricordare il giovanile, bellissimo *Une Heure ou la Vision* (1806), incentrato sulle visioni dell'amata defunta, poi stella del cielo, visioni che incombono su un povero epilettico incontrato dal Narratore, cui spettano queste solenni, commosse parole sulla follia: «Que sais-je, infortuné qu'ils appellent fou, si cette prétendue infirmité ne serait pas le symptôme d'une sensibilité plus énergique, d'une organisation plus complète, et si la nature, en exaltant toutes tes facultés, ne les rendit pas propres à percevoir l'inconnu?».

Per precisare ulteriormente la fenomenologia narrativa che stiamo descrivendo, si dovrà inoltre notare che, conformemente al codice della letteratura fantastica, al fine di conferire veridicità alla storia narrata, i racconti sono generalmente portati da un Narratore alla prima persona. Essi prevedono insomma, normalmente, una cornice ove la finzione autobiografica tende a porsi come garanzia della verità.

Erudito, con vocazioni sia di filosofo sia di linguista sia di storico della lingua (come conferma egli stesso nella già citata seconda prefazione a *Smarra*), e nei cui ambiti si produsse in svariate e variamente importanti pubblicazioni (delle quali basterà ricordare, in ordine al nostro argomento, i saggi *Du Fantastique en littérature*, del 1830, e *De quelques phénomènes du sommeil*, del 1831), l'applicazione di Nodier alla scrittura d'invenzione è segnata da una spiccata discontinuità (imputabile anche a fenomeni di severe depressioni nervose). D'altra parte, la presenza di interessi culturali così vasti non poté non ripercuotersi sulla sua stessa letteratura.

Ecco allora apparire, ed emergere qua e là, lungo l'intera

parabola narrativa di Nodier, alcuni racconti di ispirazione propriamente libresca, o anche libraria, come l'incantevole, tragicomico ritratto del protagonista di *Le Bibliomane* (1831); o come *L'Amour et le Grimoire* (1832), che riprende la leggenda di Faust, Margherita e Mefistofele nei termini della più svagata e smagata contemporaneità, tutta disseminata di elementi autobiografici e intessuta da un capo all'altro della più fine ironia; o come *Franciscus Columna*, l'ultimo racconto scritto e pubblicato postumo (1844), sull'amore che lega il protagonista a Pollia al di là delle circostanze reali («l'éternité tout entière est à nous»), di cui nel celeberrimo *Hypnerotomachia Polyphili* di Francesco Colonna, appunto, pubblicato a Venezia nel 1499 per la stampa di Aldo Manuzio, volume illustre e bibliograficamente pregiatissimo che (borgesianamente) fa da cornice al racconto stesso di Nodier.

Di tanti atteggiamenti del fantastico in Nodier, posti in atto nell'ambito di una prosa squisita, di sofisticatissima elaborazione sintattica e lessicale, tutta percorsa dalla memoria dei classici, anche sotto forma di citazioni incorporate – per cui Sainte-Beuve ne potrà avanzare la felicissima definizione di «epicureismo della parola», mentre Balzac, nella *Muse du Département*, lo designerà come «il più grande musicista letterario» –, si nutrirà una corposa, variegata schiera di utenti di cui sarebbe troppo lungo riferire. Basti ricordarne i più grandi (e i più coinvolti), vale a dire Nerval e Lautréamont: il primo che, nelle sue opere, non cessa di citarlo e di indicarlo come maestro; il secondo, che ne trae preciso insegnamento per l'elaborazione di scene irreali di carattere decisamente sadico e terrificante, come ad esempio dalla nota scena di *Smarra* ove il Soggetto racconta minuziosamente l'evento della propria decapitazione: scena il cui ricordo, sotto forma di particolare autobiografico dell'interessato, ricorre – e la coincidenza non è certo casuale – proprio nella lettera-dedica a Dumas delle *Filles du Feu* di Gérard de Nerval.

5. Nerval e la scrittura del sogno

Affidata sostanzialmente ad un ridottissimo numero di versi (tre o quattro sonetti dei dodici che compongono la raccolta *Les Chimères*, e precisamente *El Desdichado*, *Myrtho*, *Delphica*,

Artémis), ad alcune novelle, fra le quali splende di una luce solitaria e abbagliante quella intitolata *Sylvie* (dalla raccolta *Les Filles du Feu*, 1854, raccolta comprensiva dei sonetti precitati), nonché a un impressionante resoconto di «discesa agli inferi» (tale è la denominazione dell'autore), nella fattispecie quelli dell'allucinazione e della follia, *Aurélia*, la fama di Gérard de Nerval (1808-1855) attraversa discreta il proprio secolo per irrompere violenta in quello successivo, ponendo il suo autore, come afferma Proust, «fra i tre o quattro più grandi scrittori del XIX secolo»; quello stesso Proust che individuava nell'«inesprimibile» («l'inexprimable») il cuore stesso della ricerca di Nerval, il fondo del suo sogno, che egli, lettore di *Sylvie*, fissava in mancanza di meglio in un colore: il colore «azzurro porpora» di cui è intrisa l'atmosfera del racconto, aggiungendo che è «solo l'inesprimibile, vale a dire ciò che si pensava di non riuscire a far entrare in un libro, è solo l'inesprimibile che di fatto vi resta»: nel caso specifico, appunto, l'atmosfera «bleuâtre et pourprée de *Sylvie*».

Ora, quell'inesprimibile indicato da Proust è proprio, alla lettera, ciò che abbiamo chiamato qui sopra «il fondo del sogno»: e cioè il cuore, il centro del sogno come il luogo stesso di una mancanza fondamentale cui è incessantemente rivolto e attirato il Soggetto, e che egli non raggiungerà né colmerà mai.

La psicoanalisi o, meglio, la critica nervaliana di impronta psicoanalitica (O. Mannoni, G. Cacciavillani), ha potuto anche precisare i termini di quella mancanza: che corrisponderebbero a quelli del materno, e propriamente della Madre come figura perduta (sul piano biografico, la madre di Nerval muore in terra straniera, al seguito del marito ufficiale medico dell'esercito di Napoleone, quando il figlio ha appena quattro anni). Del che porterebbero avallo sia lo pseudonimo assunto da Gérard (il cognome anagrafico è Labrunie), in quanto non rappresenta altro che il ripristino del cognome materno, Laurent, sotto la forma del palindromo, Nerval; sia l'affermazione capitale di una figura femminile apparsa in sogno, nella seconda parte di *Aurélia*: «je suis la même que Marie [la Vergine], la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée»: ove l'identificazione al materno come principio di tutte le sostituzioni non dovrà essere disgiunta dal predicato che vi è connesso, quello appunto della figura perduta, vale a

dire della «morta» (*perdue* è il vocabolo che ricorre, a guisa di *Leitmotiv*, lungo tutto il racconto di *Aurélia*).

Il luogo della mancanza originaria è dunque il luogo inaccessibile del morto e, più esattamente, della «morta», che condiziona, in forme dirette o indirette, l'intera esperienza narrativa di Nerval.

E in primo luogo il suo capolavoro, vale a dire *Sylvie*.

Tutti i lettori di Nerval, da Proust ai critici d'oggi, non hanno mancato di sottolineare la temperie del sogno in cui è immerso il racconto e, in particolare, la sospensione delle categorie elementari di realtà *vs* irrealtà secondo cui normalmente si effettuano le percezioni e le registrazioni del vissuto. E già Proust segnalava, nel racconto, la difficoltà a distinguere le rappresentazioni del sogno dalle rappresentazioni connesse al ricordo, non solo ma anche la difficoltà di collocare con sufficiente precisione i tempi delle varie rappresentazioni in relazione a una cronologia approssimativamente progressiva.

Il fatto è che *Sylvie* rappresenta il caso forse unico di un trasferimento integrale della fenomenologia della scena del sogno – tutta costruita a partire da un vuoto centrale, e ruotante interamente sulla presenza del Soggetto in ogni punto della scena – in una scrittura di incorrotta purezza e classicità. La congiunzione miracolosa di estremi tanto divaricati, fa sì che *Sylvie* si ponga, appunto, «come un racconto di cui non si danno altri esempi nella letteratura francese» (O. Mannoni).

Se ne possono precisare le caratteristiche formali, che rendono benissimo conto dell'alterazione delle assiologie spaziali, temporali e percettive dianzi citate.

Una prima caratteristica concerne i processi di sostituzione, da correlare a quella mancanza centrale e originaria di cui si è detto.

Il Soggetto, nella sua *quête* dell'origine, oscilla fra tre figure femminili, sulle quali, a vario titolo, si appunta il suo desiderio: Aurélie, un'attrice, situata sul piano del «presente» del racconto; Sylvie, una fanciulla già amica d'infanzia del Narratore, situata sul piano del ricordo; Adrienne, doppio «originario» di Aurélie, situata dapprima sul piano di un ricordo che sconfina nel sogno e nell'irrealtà, e successivamente sul piano della realtà della morte.

Se Sylvie è la figura solare del desiderio, Adrienne, e il suo doppio Aurélie, ne rappresentano la figura notturna.

Alle oscillazioni del Soggetto tra queste figure intercambiabili del desiderio corrispondono, sul piano pratico della rappresentazione, i vari, incessanti percorsi del Narratore fra i luoghi deputati cui sono collegate le predette figure – Parigi, ma soprattutto, nel Valois, Loisy, Ermenonville, Châalis, Senlis –; percorsi effettuati sia nel «presente» del racconto sia nel ricordo, cui è omologo, sul piano della scrittura, l'insistente ricorso alle modalità della digressione, che si rivela essere – anche altrove – una costante dello stile di Nerval (è, questa, la seconda duplice caratteristica del testo: digressioni spazio-temporali e digressioni discorsive).

L'intercambiabilità delle figure del desiderio, sottoposte a continue sostituzioni fra loro, e la sua ripercussione nelle digressioni del discorso in corrispondenza dei vari percorsi e spostamenti del Soggetto, dichiarano, evidentemente, l'istanza della fenomenologia del sogno, e precisamente – come abbiamo già segnalato – della scena del sogno, all'interno delle procedure espressive: istanza che tuttavia, miracolosamente – come ancora abbiamo detto –, si pronuncia nel segno di una eccezionale, purissima classicità di scrittura.

Ed ecco la terza caratteristica del testo, anch'essa ineccepibilmente riferibile alla fenomenologia del sogno.

La *quête* del Soggetto permane regolarmente inevasa, a motivo della sottrazione (o dell'autoprivazione) dell'oggetto del desiderio (sia nel caso di Sylvie, sia nel caso di Aurélie e attraverso il duplicato «originario» di Adrienne): il che dà luogo, ancora, a due effetti omologhi, situati rispettivamente sul piano psichico e sul piano stilistico. E cioè: sul piano psichico, l'effetto della permanenza del desiderio in quanto desiderio impossibile, effetto che si ricollega alla mancanza originaria come luogo della «morta»; e, sul piano stilistico, l'effetto di una perpetua incoattività delle varie rappresentazioni e delle varie scene.

Da queste caratteristiche promana la struggente sovradeterminazione di tutti gli elementi del racconto – dai personaggi, agli oggetti, ai paesaggi incantati del Valois –, che, al di là del loro valore strumentale, si caricano di altre valenze: allo stesso modo in cui il presente del racconto non è solo il presente, e il ricordo non include solo l'indice del passato.

Così, le isotopie del movimento e della digressione non portano in nessun luogo: confermano il vuoto, la mancanza da cui hanno preso origine.

Ma troppo ancora vi sarebbe da dire su *Sylvie*. Bastino, in questa sede, i precedenti rilievi. I quali si riferiranno, pur se in termini meno compiuti, anche ad altre novelle delle *Filles du Feu*.

Ad esempio, in quel gioiello narrativo che è *Octavie*, i vari piani della narrazione – temporali e spaziali – che ne disasestano la linearità, comportano addirittura l'inserimento di un piano biografico puro, una lettera all'attrice Jenny Colon (una delle «stelle» cui si volse la passione di Gérard); mentre, in un altro capolavoro dell'arte narrativa, *Angélique*, la storia dell'eroina, Angélique de Longueval, appare intrecciata a quella della ricerca, da parte del protagonista, di un libro introvabile dell'*abbé* de Bucquoy (del cui nome si esperimentano – alla Borges – le varie grafie identificatorie), sulla linea genealogica, in questo caso, dei grandi eccentrici e sperimentali, quali Diderot, Sterne, e poi su su a ritroso sino a Petronio e Apuleio, e addirittura sino a Luciano e ad Omero, come recita infatti, sotto forma di dialogo fra il protagonista e un amico, il finale della novella.

La stessa scrittura in presa diretta sulla realtà, la scrittura «diaristica» detta del «realismo integrale» (sull'esempio di Dickens), quella delle *Nuits d'Octobre* (come anche, sia pure in misura minore, quella di *Promenades et Souvenirs*: entrambi questi testi, inizialmente pubblicati sull'*«Illustration»*, rispettivamente nel 1852 e nel dicembre-febbraio 1854-1855, videro la luce in volume, per la cura di Gautier, solo dopo la morte dell'autore, nel 1855), la stessa scrittura «diaristica» si iscrive nelle caratteristiche precitate della fenomenologia del sogno. Per cui, anche queste produzioni di scrittura «minore» (per così dire) si rivestono anch'esse di tutti i caratteri dell'eccezionalità, per la presenza, in esse, delle medesime isotopie del movimento e della digressione senza fine, sullo sfondo generale della perenne incoattività delle rappresentazioni, che non comportano mai un esito risolutivo.

Alla stessa tipologia della scrittura del realismo integrale appartiene l'opera decisamente più corposa di Nerval: quel *Voyage en Orient* lungamente elaborato a partire dalle note e dagli articoli di giornale relativi al viaggio effettivo del 1843, e che apparve in volume nel 1851. È, sul piano più immediato di una lettura diaristico-narrativa, un capolavoro di scrittura di *reportage* (anche se non sempre si tratta di dati di prima mano,

ma ricavati da altre opere di viaggio), per la presenza di una miriade di dettagli riferiti alla prima persona. La quale figura sempre al centro del discorso, in una sorta di piano-sequenza ininterrotto, ove i due grandi racconti inseriti (*Histoire du Calife Hakem* e *Histoire de la Reine du Matin et de Soliman prince des Génies*, che include i soli tratti di comicità dell'universo nervaliano nella dissacrazione parodica della regalità e maestà di Salomone, quale è posta in atto dalla Regina di Saba) hanno la funzione di creare la profondità storico-mitica del discorso a partire da quella che ne è la contingenza effettiva: e cioè la realtà delle voci che raccontano.

Reportage che, per la straordinaria abilità del facitore, si avvale altresì di un'imbastitura di fondo d'ordine squisitamente diegetico: la presenza di una schiava giavanese acquistata dal Narratore (nella realtà storica, acquistata dal compagno di viaggio di Nerval), presenza che introduce nel racconto tutta una serie deliziosa di piccoli incidenti e problemi vari.

Tutto questo, ripetiamo, sul piano di una pura lettura diaristico-narrativa. Perché, su un piano più profondo di lettura, il *Voyage* è un autentico «romanzo di formazione». Anzi, la marcia, a ritroso nel tempo, verso l'Oriente – simbolo dell'origine e della potenza solare – non è altro che «il lento racconto di una iniziazione» (Picon). È l'Io profondo di Nerval in cerca di assoluto, un Io che non cessa di sperimentare su di sé gli opposti e complementari processi di identificazione e di sdoppiamento.

Si tratta degli stessi processi che Nerval persegue nel libro successivo, *Les Illuminés* (1852), attraverso le identificazioni proiettive di sé in una serie di figure letterarie fortemente caratterizzate dal punto di vista mistico-filosofico (gli «illuminati» o «iniziati», appunto), quali Cazotte, Restif de la Brétonne (cui è riservato il più lungo ritratto: *Les confidences de Nicolas*), Raoul Spifame o «Le roi de Bicêtre», interamente costruito, quest'ultimo, sul tema del sosia, con gli effetti che ne derivano di sdoppiamento e alienazione della personalità, effetti che verranno approfonditi e indagati nell'ultima opera, interrotta dalla morte e uscita postuma, *Aurélia ou le Rêve et la Vie* (1855).

È il prodotto più inquietante di Nerval, che il Soggetto deferisce dopo aver varcato il limite della cosiddetta ragione, e per ciò stesso tutto ricavato dalla sua esperienza entro i territori dell'allucinazione e della follia. Il binomio che accompagna il

nome proprio della donna perduta ne è, a un tempo, il simbolo e la chiave di lettura: purché a *rêve* si sottintendano tutte quelle esperienze fuori del controllo della ragione, le quali permangono comunque, come segnala il secondo termine, connesse all'esistenza in maniera, per così dire, consustanziale, come del resto lo è il sogno stesso comunemente inteso.

Posta, già in limine, sotto il segno della perdita («Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia, était perdue pour moi»), la novella riferisce dunque quello che il Soggetto, lì stesso, chiama «l'épanchement du songe dans la vie réelle», con gli effetti succedanei di sdoppiamento dell'esperienza: «à dater de ce moment, tout prenait parfois un aspect double».

Così, visioni, allucinazioni, sogni si intrecciano al resoconto di un'esistenza che ne dipende interamente, e dove i continui movimenti e spostamenti del Soggetto, unitamente alle sue «digressioni», non rappresentano altro che l'esternazione, sia sul piano fisico sia su quello del racconto, di ciò che costituisce la dinamica stessa del sogno: il movimento da e verso il suo vuoto centrale (la mancanza originaria), da e verso la figura femminile perduta (la Madre o la Sposa), cui corrisponde – in maniera davvero impressionante per la sua coincidenza con la ricerca psicoanalitica più avanzata (quella, ad esempio, di Lacan) –, la cifra della lettera, o del nome: «retrouvons la lettre perdue ou le signe effacé».

In ultima analisi, con *Aurélia*, Nerval porta a compimento, con grande lucidità, la sperimentazione di una fenomenologia che è propria del sogno, e che egli perviene a ricostituire nella scrittura del testo (e di cui *Sylvie* rappresenta l'incunabolo): vale a dire la sperimentazione di uno spazio non più planimetrico e di un tempo non più lineare (quali di solito si configurano nelle percezioni del Soggetto cosciente), bensì d'ordine volumetrico quali sono appunto lo spazio e il tempo nel sogno.

Dentro il volume di questo nuovo tempo e di questo nuovo spazio in cui è avvolto e rinchiuso, il Soggetto si vede moltiplicato e rifratto all'infinito, insieme alle cose che lo circondano. Così la stella si rispecchia nel fiore, come il fuoco del cuore terrestre si rispecchia nei sogni e nelle visioni. Egli stesso finirà per identificarsi nella figura umilissima di un suo compagno di ospedale (si tratta della clinica del dottor Blanche, ove Nerval è ricoverato), il povero, semplice Saturnin.

Ed è all'interno di questa esperienza volumetrica dello spazio e del tempo qual è quella del sogno, qui tutta quanta inscritta entro lo stato di veglia richiesto dalla più sorvegliata e lucida delle scritture, che Nerval, paradossalmente, conosce (scopre) la propria infinita libertà. Il sogno diventa vita ed esistenza cosciente («le Rêve et la Vie» del titolo), quel sogno «che svela paradossalmente il movimento della libertà verso il mondo, il punto originario a partire dal quale la libertà si fa mondo» (M. Foucault, a proposito di *Sogno ed esistenza* di L. Binswanger). Ed è anche, di conseguenza, l'esperienza di una dilatazione dell'Io sin quasi all'onnipotenza: «il Soggetto del sogno o la prima persona onirica, è il sogno stesso, è il sogno tutto intero. Nel sogno tutto dice "io", anche gli oggetti e le bestie, anche lo spazio vuoto» (è ancora Foucault).

Di questa postrema esperienza che Nerval attua nella propria scrittura, molteplici e diversificatissime saranno, nel Novecento, le filiazioni, nessuna delle quali perverrà comunque a competere – per intensità, lucidità, autenticità – con l'originale.

Così, i surrealisti, con le loro pratiche dei ricordi onirici e di scrittura automatica, ma soprattutto, in quest'ambito, con *Nadja* di Breton (1928), per gli scambi reversibili tra finzione e realtà, di cui dà atto il racconto. Ma prima, sarà *Le Grand Meaulnes* di Alain Fournier (1913) a ricordare Nerval, per le atmosfere di sogno e di irrealtà ricreate attorno al mondo dell'adolescenza; e poi, la scrittura di Michaux, per la pratica, coscientemente perseguita, dell'allucinazione e dell'alienazione di sé; mentre ancora, più vicino a noi, avremo l'instancabile autoriflessione di Leiris, nei volumi della *Règle du jeu* (1948-1976), ove l'attenzione spasmodica concessa alla lettera (al significante che regge il ricordo) sembra addirittura l'applicazione della frase già ricordata di *Aurélia*: «retrouvons la lettre perdue ou le signe effacé». E naturalmente, anche se sviluppata in altre direzioni, a ricordare Nerval sarà l'immane *Recherche* di Proust, che il suo autore poneva, con orgoglio e umiltà, proprio all'ombra di quell'esperienza: «ce grand génie dont presque toutes les oeuvres pourraient avoir pour titre celui que j'avais donné d'abord à une des miennes: *Les Intermittences du coeur*».

Capitolo quarto

Il romanzo e l'invenzione del tempo

Del tempo di cui è intriso il Soggetto del sentire, e del suo impatto con l'esperienza del «finito» (la *finitude*), danno conto gli autori riuniti in questo capitolo.

Dal tempo nel suo farsi e, per ciò stesso, inclusivo di un perpetuo non-compimento o, per lo meno, differimento, quale si ha in Stendhal; al tempo della parola dell'Io che racconta, interamente e precariamente raccolto intorno alla cosa raccontata, quale si ha in Mérimée; sino all'invenzione del tempo del «già accaduto», raffrontato alle durate individuali, quale si ha nella *Comédie humaine* di Balzac.

Tre esperienze capitali di esplorazione della fenomenologia del tempo in rapporto al Soggetto, che stanno alla base della narrativa della modernità.

1. *Stendhal e la scrittura dell'evento*

Sostanzialmente incompreso in vita, anche per il carattere di estrema originalità della sua stessa esistenza (come ebbe ad affermare Mérimée nel suo ricordo su Stendhal intitolato, con riguardo alla sigla anagrafica, *H.B.*: «nessuno ha mai saputo con esattezza quali persone frequentasse, quali libri avesse scritto, quali viaggi avesse fatto»), Stendhal (pseudonimo di Henri Beyle: 1783-1842) ha goduto, in compenso, soprattutto nel corso del Novecento, di una sorta di «feticismo d'autore» (Genette). Una miriade di studi si è infatti applicata a indagarne minuziosamente la vita, a individuarne la proiezione nelle opere di finzione e, viceversa, a tentare di sceverare il vero dal falso in quelle autobiografiche, dando luogo a una sorta di culto, che comunque ha consentito (come afferma ancora Genette) di preservare Stendhal da un'altra idolatria, molto peggiore,

quella concernente l'opera, «concepita come un oggetto chiuso, concluso, assoluto». Per questo riguardo, nulla è più aperto, instabile e, al limite, inafferrabile, dell'opera (delle opere) di Stendhal¹.

Grafomane e poligrafo, Stendhal non cessa di deversare ovunque e in mille forme la sua scrittura: sui margini dei libri che legge (altrui o suoi propri), sugli oggetti personali (cintura, bretelle), nelle pagine della multiforme corrispondenza; e, ovviamente, nella serie variegata di opere proprie. Che vanno dalle pagine dei diari a quelle di un'autobiografia appena appena dissimulata e comunque intessuta di falsità (*Vie de Henry Brulard*), ai ricordi, anch'essi fortemente ambigui, d'un frammento di vita (*Souvenirs d'égotisme*); e, naturalmente, ai tre capolavori, perfettamente conclusi, di finzione narrativa (*Armance*, 1827; *Le Rouge et le Noir*, 1831; *La Chartreuse de Parme*, 1839), o alle altre opere di finzione, interrotte o abbandonate nel manoscritto per ragioni di prudenza politica (*Lucien Leuwen*), oppure pervenuteci sotto la forma (informe) di *membra disjecta* (*Lamuel*), o sotto la forma di novelle e romanzi brevi (*Le Rose et le Vert*, *Mina de Vanghel*, *Féder*). Si aggiunga la scrittura di un certo numero di opere alimentari, anche commiste della farina di sacchi altrui, tutte comunque stilisticamente personalissime e di indubbio valore per l'accertamento di taluni aspetti della figura dell'estensore (*Vie de Haydn*, *de Mozart et de Métafaste*, 1814; *Histoire de la peinture en Italie*, 1817; *Vie de Rossini*, 1824), cui si annetteranno altre opere, di carattere, per così dire, turistico-informativo, ma redatte nelle forme del diario di viaggio, anch'esse comunque di eccezionale ricchezza e pulsione inventiva (*Rome, Naples et Florence*, 1817; *Promenades dans Rome*, 1829; *Mémoires d'un Touriste*, 1838). E se, con *De l'Amour* (1822), la scrittura sembra piegarsi al genere moralistico-riflessivo del «trattato», con *Racine et Shakespeare*, I e II (1823 e 1825), essa si adegua invece al genere del «manifesto» critico-letterario. Infine, ma certamente non ultima per importanza, si dovrà segnalare la modalità di una scrittura come trascrizione-traduzione da altri testi, ove l'autore non cessa di intervenire con la propria prepotente personalità. Si tratta della raccolta delle *Chroniques*

¹ Si avverte che le opere non accompagnate dalla data sono opere postume.

italiennes, già pubblicate in rivista, che annoverano novelle e racconti di prim'ordine (come *Vanina Vanini*, 1829; *Les Cenci*, 1837; *La Duchesse de Palliano*, 1838; *L'Abbesse de Castro*, 1839) e che si presentano, appunto, come trascrizioni manipolate di antiche, o più recenti, cronache italiane, raccolte da Stendhal nelle biblioteche.

Il carattere ibrido della scrittura (in quest'ultima serie di titoli, esplicitamente dichiarato dall'autore), nonché la varietà dei generi praticati, i cui rispettivi confini si rivelano però, in definitiva, labilissimi, sembrano comunque sottoposti a due costanti che attraversano tutti gli scritti di Stendhal come altrettante, insopprimibili nervature (od ossature) di base: la costante della Narratività, e la costante della Soggettività (da intendere come istanza egemonica e fondativa centrata sul Soggetto, sull'Io stesso dell'autore).

Per quanto concerne la prima costante, la Narratività, essa si manifesta, anzitutto, attraverso gli inserti di aneddoti (o miniracconti) all'interno di testi anche lontanissimi, come genere, dal narrativo. Si pensi ai testi cosiddetti turistico-informativi, ove i miniracconti non solo rappresentano altrettante aperture del diario di viaggio su quadri di narrato alla terza persona – di solito indicativi del carattere o del costume degli abitanti della regione o del paese in causa, o anche della situazione politica – ma possono addirittura configurarsi come modelli della scrittura narrativa di Stendhal. Il bellissimo studio di Genette sul nostro autore ricava una cospicua serie di caratteristiche di questa scrittura proprio da un miniracconto (da un aneddoto narrativo) incluso in *Rome, Naples et Florence*. E lo stesso valga, ad esempio, per il *De l'Amour*, o per la *Vie de Rossini* o per altri testi. Vi è di più. Il fattore (la costante) della Narratività può assolvere, in opere non del genere narrativo, il ruolo di elemento compositivo di base.

Così, nei *Mémoires d'un Touriste*, ad esempio, la composizione del diario si esercita all'interno della finzione di un commerciante di ferramenta, che rappresenta la voce che racconta. Ma non è tutto. Nelle splendide *Promenades dans Rome*, la finzione narrativa come elemento compositivo di base assume un aspetto ancora più accentuato. Il diario delle *promenades* vede infatti in scena il Narratore in compagnia di un gruppo di amici, che, stabilitisi in una dimora comune a Grottaferrata, intraprendono, da lì, quotidiane incursioni

nella città. Il quadro, o cornice narrativa, comporta non solo l'istanza centrale della voce del Narratore, ma anche le istanze delegate delle voci degli amici della piccola compagnia, cui si devono, appunto, riferimenti di aneddoti e avventure, racconti di situazioni varie e così via. Il tutto condito da gustosissimi particolari, volti a produrre effetti di realtà entro la cornice della finzione.

Qualche esempio:

Au grand détriment de nos habits, nous nous sommes couchés sur le plancher de la salle où est *l'Aurore* du Guerchin, la tête appuyée sur des chaises renversées.

Oppure:

Nous avons trouvé, en descendant un peu dans la vallée, de très bon café préparé par notre domestique italien, l'excellent Giovanni.

A volte, il particolare della finzione realistica, è adibito a svolgere una precisa funzione d'ordine stilistico. Ad esempio, la commossa e tuttavia contenuta rievocazione iniziale di Roma antica (notazione in data 13 agosto 1827) sfocia in una notazione il cui compito è quello di dissacrare il pur moderatissimo registro «sublime». Ecco il punto: «pendant cette rêverie, les chevaux ont fait un quart de lieue».

In questo cozzo (o divaricazione) di registri, si leggerà una delle tante, mirabili e personalissime caratteristiche della scrittura di Stendhal.

Quanto all'altra costante (la Soggettività, o l'istanza dell'Io), essa è ovviamente presente in tutte quelle opere che comportano, sia reale sia fittizia, la prima persona: e perciò non solo nei diari veri e propri (diciamo, il *Journal*), ma anche nei «diari» simulati (quelli esemplificati qui sopra) e inoltre in opere saggistiche come il *De l'Amour* o la *Vie de Rossini*, in quanto quasi interamente articolate sui ricordi e riferimenti personali (e, come sopra, non importa se veri o presunti). Ma l'istanza dell'Io investe in pieno anche i grandi romanzi, *Le Rouge et le Noir*, e *La Chartreuse de Parme*, nonché il romanzo interrotto, o abbandonato, *Lucien Leuwen*.

Come la critica unanimemente riconosce, i protagonisti rispettivi del *Rouge* e della *Chartreuse* non sono altro che altrettante identificazioni proiettive dell'autore. Che in essi

proietta alcune delle particolarità del proprio carattere e mondo interiore, quali, in Julien Sorel, l'ambizione e la volontà di successo insieme a quel tanto di simulazione necessaria alle loro strategie (l'ipocrisia volontariamente praticata da Julien come strumento di attuazione dei suoi progetti), o, in Fabrizio del Dongo, la pulsione inesausta alla felicità (la «quête du bonheur»). La frequente adibizione del monologo (e del soliloquio), anche in forme dialogiche, che domina i citati romanzi, può benissimo configurarsi come una parola bifronte: e cioè rivolta, da un lato, verso il personaggio e, dall'altro, verso l'autore.

Quanto al personaggio di Lucien Leuwen, esso si presenta come una vera e propria proiezione autobiografica (M. Colesanti). Anzitutto si potrà osservare che, dal punto di vista della redazione, esso si situa tra i due frammenti incompiuti di autobiografia: e cioè fra i *Souvenirs d'égotisme*, che concernono l'età matura del Soggetto, redatti nel '32, e l'*Henry Brulard*, redatto fra il '35 e il '36, il quale concerne la vita del Soggetto dall'infanzia all'ingresso nella vita militare, a Milano, nell'esercito del generale Bonaparte. Il *Leuwen*, scritto negli anni '34-'35, e quindi temporalmente incorniciato dai due frammenti di autobiografia, ne rappresenta la continuazione a partire da dove si interrompe il *Brulard*: e cioè dall'apprendistato militare del protagonista ventitreenne, *lieutenant* nella guarnigione di Nancy (prima parte del romanzo), per proseguire poi (seconda parte) con l'esperienza del protagonista nell'amministrazione ministeriale, come appunto Henri Beyle, successivamente al suo periodo «napoleonico», nella sede consolare di Civitavecchia (è infatti a Civitavecchia che Stendhal intraprende la stesura del romanzo). Le due parti dell'opera riflettono insomma le due *tranches* della vita di Stendhal: quella dell'esperienza militare e quella dell'esperienza amministrativa negli organi ministeriali. A ciò si aggiunga un'ulteriore proiezione: quella del grande amore incompiuto per Métilde Dembowska nella figura della protagonista della prima parte del romanzo: Madame de Chasteller. Ciò che Stendhal aveva definito la «grande frase musicale» della sua vita si riflette qui, dieci anni dopo, nella splendida figura dell'eroina, che la incarna anche onomasticamente, nelle forme del paragramma: *chaste est l'air*.

Ovviamente, l'istanza dell'Io è omnicomprendensiva e diretta nelle due opere dichiaratamente autobiografiche e comunque

interrotte: i *Souvenirs d'égotisme* e la *Vie de Henry Brulard*, la redazione delle quali – come si è avvertito – risulta cronologicamente invertita rispetto ai temi della materia raccontata; i *Souvenirs*, che riguardano la maturità del Soggetto, vengono redatti prima del *Brulard*, che concerne l'infanzia e l'adolescenza di Henry, fino alle soglie della giovinezza. Sennonché, l'istanza precipitata è tutto fuorché obiettiva e imparziale.

Nei *Souvenirs*, il cui progetto riguarda gli anni dal 1821 al 1830, ma che in realtà tocca solo gli anni 1821 e 1822, nei *Souvenirs*, dunque, la dinamica dei ricordi non è obiettiva: essa è volta, se non al risarcimento, certo alla «distrazione», tramite la scrittura, nei confronti della mancata elaborazione del lutto per l'incompiuta e già citata vicenda d'amore con Métilde. Il cui pensiero costituisce la trafittura costante di questi «ricordi», senza tregua insorgente e implacato, e che il Soggetto si deve di *escamoter* nei confronti degli altri, mentre su di sé, anche a motivo di tale «escamotage», non cessa di sperimentarne la violenza, nonché l'azione (o gli effetti) addirittura sulla sua propria sessualità. È celebre, in proposito, il racconto del fenomeno di impotenza (un clamoroso «fiasco») da lui sperimentato con la bellissima cortigiana Alexandrine, a causa del fantasma istante di Métilde.

E se, di quello che fu, malgrado tutto, il più grande *bonheur* non sarà lecito parlare in prima persona («je craignais de déflore les moments heureux que j'ai rencontrés, en les décrivant, en les atomisant. Or, c'est ce que je ne ferai point, je sauterai le bonheur»), secondo lo stesso principio che organizzerà il *Brulard*, sarà però possibile riferirne per via trasposta: quella che sostituisce il pronome di prima persona (il fastidiosissimo *je*, o *moi*, di cui Stendhal non cessa di lamentarsi) con il pronome di terza: *il*, «egli», e cioè il pronome del Soggetto obiettivato nella finzione narrativa. E sarà il grande affresco romanzesco del *Lucien Leuwen*, già segnalato a questo riguardo.

Come si può constatare, i confini di genere non solo risultano labilissimi ma consentono altresì il defluire della materia dall'ambito di un genere nell'ambito dell'altro.

È quanto conferma, del resto, il *Brulard*, il quale si interrompe sul ricordo della pienezza emotiva, dell'intollerabile, divina felicità del primo periodo milanese (coincidente con la partecipazione all'entrata in Milano dell'esercito di Bonaparte), ricordo che costituirà, trasposto alla terza persona e nella città

di Nancy, la prima parte del *Leuwen*, insieme alla «grande frase musicale» realizzata nella finzione dell'amore per Madame de Chasteller.

Il finale del *Brulard* è anch'esso un finale di sinfonia, tutto intriso del ricordo del *bonheur*: e tuttavia di una sinfonia del non-detto, del non-dicibile della felicità, ove l'argomento sorpassa chi lo vorrebbe riferire («le sujet surpasses le disant»). Da cui la cascata di notazioni interietive dell'ineffabile: «comment peindre le bonheur fou?»; «comment peindre l'excès de bonheur que tout me donnait?»; «ma main ne peut plus écrire» ecc.; sino alla frase che sigilla definitivamente l'autobiografia nelle forme e nel sapere dell'apoteigma: «on gâte des sentiments si tendres à les raconter en détail».

Il silenzio, l'impossibilità a dire, resta dunque il sigillo imposto dal ricordo a tanta felicità.

Del resto, sin dall'inizio del *Brulard* – ove il nome proprio, dall'etimo di *brûler*, fornisce la chiave stessa di lettura –, il progetto autobiografico si trasforma, di fatto, in una scrittura di stati (emozioni, passioni, sentimenti sia euforici sia disforici) connessi agli eventi reali (luoghi e figure), autodenegandosi esplicitamente come scrittura degli stessi eventi e figure; «je ne prétends pas peindre les choses en elles-mêmes, mais seulement leur effet sur moi».

Certo, vi sono fatti, persone, situazioni del Soggetto: dal suo amore per la madre (morta quando il bambino aveva sette anni), fortemente intriso di eroticità, alla sua insofferenza verso il padre (sottolinearne lo schema edipico sfiora la banalità); dall'affetto rivolto al nonno paterno, vera figura di padre, modello di comportamento ed esempio di saggezza e sapere, agli espliciti, dichiarati sentimenti di odio verso la zia Séraphie, sorella della madre e probabile amante del padre, tirannica e repressiva; dall'attrazione affettiva verso la zia Elisabeth, sorella del nonno, che instilla nel bambino i sentimenti «spagnoli» dell'eroismo e dell'impulsività generosa e magari irrazionale, ai sentimenti che legano o respingono il Soggetto, nei suoi vari stadi dall'adolescenza alla prima giovinezza, nei confronti dei compagni di scuola o degli amici e frequentatori di casa ecc.

Certo, vi sono fatti, persone, situazioni: che risultano però, tutti quanti, immersi nella coloratura emotiva (patetica) del Soggetto, o sottoposti alle sue dimenticanze, da cui emergono a frammenti, anche senza una relazione esatta col contesto di

riferimento: alla stregua di quei residui di affresco che lasciano vedere intatto il braccio di un personaggio di cui tutto il corpo è scomparso, crollato insieme all'intonaco (quella dell'affresco parzialmente abraso, in relazione alla fenomenologia intermittente della memoria, è un'immagine ricorrente del *Brulard*).

Di qui, l'irregolarità del tracciato mnemonico, tutto a segmenti, spezzature, deviazioni, e di qui, anche, le istanze del Soggetto in quanto Soggetto scrivente, le quali intralciano di continuo il filo della reminiscenza con digressioni infinite che egli stesso denuncia («je m'égaré»), ma a cui non cessa di abbandonarsi, con lo stesso piacere con cui riferisce i ricordi. E di qui, inoltre, la non uniformità degli oggetti della rappresentazione, ove gli ingrandimenti, spesso abnormi, dei singoli dettagli vanno a scapito dell'economia dell'insieme rappresentato.

Autobiografia dunque, se autobiografia è, più del Soggetto narrante che non del Soggetto narrato. Oppure: autobiografia del Soggetto narrato, attuata attraverso gli stati presenti del Soggetto narrante.

Ora, in tutte le opere precitate, ove l'istanza dell'Io è chiamata a gestire i materiali della rappresentazione, questa risulterà sottomessa, per statuto, all'assiologia del presente della scrittura: ove il presente finirà per interessare non solo l'aspetto temporale della rappresentazione ma altresì la sua fisiologia, quale appare caratterizzata, in questo caso, dal non-compimento e dal divenire.

1.1. *I grandi romanzi*

Siamo così giunti, con queste concentratissime osservazioni di carattere generale e su cui presto ritorneremo, al cuore del fenomeno Stendhal, e proprio con riguardo a quella che è la configurazione assolutamente inedita, radicalmente innovativa dell'esperienza del romanzo, quale soprattutto si dispiega in quei due capolavori, unici e incomparabili, dell'universo narrativo che sono *Le Rouge et le Noir* e *La Chartreuse de Parme*.

Già tanti altri critici e studiosi, nonché scrittori in proprio, ne hanno sottolineato l'eccezionalità e la grandezza. Per Lampedusa, ad esempio, la *Chartreuse* rappresentava «il vertice di

tutta la narrativa mondiale». Mentre, con alta competenza critica, Auerbach vedeva nel *Rouge* il primo esempio di «moderno realismo su base storica»: egli sosteneva infatti che «in nessun romanzo precedente, e anzi in nessuna opera letteraria [...], le condizioni sociali e politiche del tempo erano conteste con l'azione in modo così preciso e reale». Non v'è dubbio che, nel *Rouge*, personaggi ed eventi, caratteri ed azioni, dai principali ai minori, vengano definiti in relazione ai vari aspetti – politici, economici e sociali – della Francia alla vigilia della Rivoluzione di luglio, sia con riguardo alla provincia (prima parte del romanzo) sia con riguardo a Parigi (seconda parte). La contingenza storica – come del resto nel *Lucien Leuwen* e nella *Chartreuse* – è la condizione che rende possibile l'attuazione di quello che ancora Auerbach designa come «realismo tragico».

E tuttavia, ferma restando la validità delle osservazioni di Auerbach, diremo che la vera novità, la vera originalità dei grandi romanzi di Stendhal sta altrove: e cioè là dove essi si configurano come i modelli più puri, come le realizzazioni più compiute dell'idea stessa di romanzo.

In un saggio fondamentale intitolato *Epos e romanzo*, Bachtin definisce splendidamente le due diverse e opposte assiologie temporali che determinano l'organizzazione dell'uno e dell'altro genere.

Nell'*epos*, dice Bachtin, il tempo si configura sotto le specie di un passato assoluto, rescisso dal presente, senza rapporto col mondo della contemporaneità. La parola epica è la parola della lontananza, del registro alto, di una dimensione assiologico-temporale perfettamente conclusa. Nel romanzo si verifica invece il massimo avvicinamento al tempo presente. La parola narrativa entra continuamente in contatto col presente, di cui registra la mutabilità e l'incompiutezza. Essa appare perciò una parola ibrida, anche declinata nelle forme precarie del comico e del riso, interamente inscritta in quell'elemento assiologico-temporale di base che è «l'incompiuto presente».

Ed è proprio l'incompiuto evento del presente, o, in altri termini, la realtà come *fieri* e non come *factum*, la realtà nel suo inafferrabile e mutevole divenire, nella sua instabilità e nella sua perpetua sottrazione ad una sua riduzione concettuale (alla sua circoscrizione entro una figura del concetto), che costituisce l'invenzione di fondo che presiede alla realizzazione dei due grandi romanzi di Stendhal.

Tale realizzazione si avvale, sul piano del discorso narrativo, della messa in atto di uno schermo (di una serie di schermi) attraverso il quale il Soggetto (i vari Soggetti del racconto) perviene alla rappresentazione della realtà. Schermo primario (quello del Narratore) e schermi delegati (quelli dei personaggi) si avvicinano a riflettere – anche simultaneamente – i diversi aspetti del mondo (esterno o interno), secondo punti di vista particolari e specifici (le «restrizioni di campo» segnalate da G. Blin) e secondo l'istanza temporale (il presente) della focalizzazione in corso. Monologo, soliloquio (anche dialogico), discorso indiretto libero, cui si aggiungono, spesso sovrapponendovisi, i cosiddetti interventi d'autore (o del Narratore), essi stessi sottoposti alle medesime limitazioni di campo, limitazioni che possono sconfinare in vere e proprie scotomizzazioni della rappresentazione («je ne sais pas si elle [la Sanseverina] se trompait, mais ce qu'il y a de sûr» ecc.), sono i dispositivi di base impegnati a restituire, sul piano del discorso narrativo, quella che Bachtin – ripetiamo – ha designato come la tipica caratteristica della rappresentazione nel romanzo: e cioè «l'incompiuto evento del presente».

Con più precisione, possiamo adesso indicare alcuni fra i principali effetti che promanano dalla situazione stilistico-espressiva testé descritta.

E anzitutto l'effetto generale di una eccedenza della realtà (realtà dell'evento o del personaggio) rispetto alla sua rappresentazione discorsiva. Così, la rappresentazione discorsiva di Julien Sorel, perennemente contraddittoria, scissa tra il volontario ricorso di lui all'ipocrisia e lo smisurato orgoglio personale, non coprirà mai l'effettiva realtà del personaggio: quella che, ad esempio, informa inizialmente il suo rapporto con Madame de Rênal. Solo alla fine del romanzo, nella prigione di Besançon, l'eroe del discorso narrativo – libero ormai, di fronte al grande *peut-être*, dalle necessità dell'ipocrisia come dai soprassalti dell'orgoglio – coinciderà con se stesso, riconoscendosi nell'amore per Madame de Rênal e non in quello (tutto di testa) per Mathilde de La Mole. E lo stesso si dica per la rappresentazione di quella che è, per Fabrizio del Dongo, la «quête du bonheur»: che permane inadempita sino alla fine, e precisamente sino alla frase mirabile, rivolta a Fabrizio, pronunciata da Clelia nella notte, sulla soglia del giardino: «Entre ici, ami de mon coeur».

Bonheur che però non viene registrato, né sugli schermi delegati dei protagonisti, né su quello primario del Narratore: «ici, nous demandons la permission de passer, sans en dire un seul mot, sur un espace de trois années».

È, semplicemente, uno dei tanti celebri occultamenti, o elisioni, dei «tempi forti del racconto» (Genette), che né lo schermo principale né gli schermi delegati sono in grado di registrare. L'eccedenza della realtà è, in questi casi, rapportata a un vuoto, a una scotomizzazione della rappresentazione: sul piano del discorso viene di solito evidenziata o tramite una litote o tramite uno spostamento su piani di rappresentazione contigui.

Così, ad esempio, l'esecuzione di Julien è occultata da questa frase, che ne riferisce senza parlarne: «Tout se passa simplement, convenablement, et de sa part sans aucune affectation».

Allo stesso modo, il primo amplesso di Fabrizio con Clelia, carpitole, nella torre Farnese, tramite un'insinuazione di lui sul supposto, avvenuto avvelenamento, si concentra e si cela in questa essenziale formulazione metonimica, tanto semplice da poter passare inosservata: «Aucune résistance ne fut opposée».

A volte, la scotomizzazione del tempo forte del racconto è preceduta o seguita, nel discorso narrativo, da una straordinaria concentrazione, o d'ordine diegetico oppure d'ordine psicologico.

La scotomizzazione della cattura di Fabrizio alle porte di Parma, non registrata sullo schermo del cavalier Riscara che ne è testimone («le chevalier Riscara [...] eut le plaisir de voir un grand attroupement dans la place devant la prison; on venait d'y conduire notre héros»), è infatti preceduta da una imponente concentrazione diegetica, relativa al complicato reticolo di eventi (pedinamenti, manipolazioni di informazioni e di lettere ecc.) che ne hanno permesso l'arresto.

Concentrazione di sublime livello patemico è invece, sempre nella *Chartreuse*, quella che segue l'occultamento del «sacrificio» della Sanseverina alla voglia (sadico-infantile) del giovane principe di Parma Ranuccio-Ernesto V. Ecco il passo che riguarda l'occultamento, vera e propria ellissi del narrato:

Chassé par la duchesse indignée, il [il principe] osa reparaître tout tremblant et fort malheureux à dix heures et trois minutes. À dix heures et demie, la duchesse montait en voiture et partait pour Bologne.

Ed ecco, di seguito, la concentrazione patemica espressa attraverso il discorso diretto (qui epistolare) della Sanseverina al conte Mosca, straziante nell'enumerazione fredda dei particolari attinenti al proprio stato:

Elle écrivit au comte dès qu'elle fut hors des États du prince. «Le sacrifice est fait. Ne me demandez pas d'être gaie pendant un mois. Je ne verrai plus Fabrice; je vous attends à Bologne, et quand vous voudrez je serai la comtesse Mosca».

A volte, per la molteplicità dei percorsi narrativi, intrecciati o sovrapposti, evidenziati dalla pluralità degli schermi (del Narratore e dei personaggi, maggiori o minori) attivati simultaneamente, è il principio stesso di causalità (cardine istituzionale del racconto) che risulta sommerso e occultato. Tale è il caso – nella *Chartreuse* – del lungo segmento narrativo (cinquanta pagine a cavallo della prima e della seconda parte) che precede la cattura di Fabrizio, e la cui serie di conseguenze causali, ricostruibili attraverso l'analisi del testo ma nascoste alla semplice lettura, prende inizio in quel punto della fuga di Fabrizio dopo l'uccisione di Giletti, quando, giunto a Bologna, davanti alla chiesa di San Petronio, la folla dei mendicanti lo chiama a gran voce «Eccellenza!» a seguito delle mance da lui sparse a piene mani: «Deux heures plus tard, il eut un espion à ses trousses» ecc. Da questo punto in poi, tutta una serie di «informazioni» rimbalza dall'uno all'altro dei vari percorsi narrativi, sino a determinare, di conseguenza, la cattura del nostro eroe: sottoposta a sua volta, come abbiamo notato, a cancellazione (ellissi) sul piano della rappresentazione.

Ma il fenomeno centrale attorno a cui ruota, in Stendhal, la rappresentazione «dell'incompiuto evento del presente», consiste nell'egemonia del *presente della sensazione*: che è definizione stessa dell'autore, continuamente avanzata e ripresa, e da lui stesso (oltre che dai suoi personaggi) assunta come divisa e regola di comportamento.

Ebbene, l'effetto di questa egemonia del «presente della sensazione» è soprattutto quello di privare la sensazione del suo compimento semantico (concettuale), con conseguente sospensione e differimento del «senso» della scena vissuta e rappresentata. Ne è esempio celeberrimo – che ha funzionato come modello per altrettanto celebri luoghi di opere successive, da Tolstoj a Hemingway a Camus – l'episodio, nella *Chartreuse*,

della battaglia di Waterloo cui assiste Fabrizio del Dongo: ove una folla di sensazioni-percezioni invade lo schermo delegato di Fabrice, senza nessun nesso accertabile fra loro, la maggior parte delle quali non avrà adito in quella figura del concetto (della storia) che sarà poi «la battaglia di Waterloo». La cellula di tali sensazioni-percezioni, destituite di compimento sul piano del «senso», può essere individuata nel seguente brano:

Fabrice vit, à vingt pas en avant, une terre labourée qui était remuée d'une façon singulière. Le fond des sillons était plein d'eau, et la terre fort humide, qui formait la crête de ces sillons, volait en petits fragments noirs lancés à trois ou quatre pieds de haut.

Solo in un secondo tempo, e dopo la registrazione di altre percezioni visive, si dà la saturazione semantica (concettuale) del fenomeno percepito:

À ce moment, l'escorte allait ventre à terre, et notre héros compris que c'étaient des boulets qui faisaient voler la terre de toutes parts.

Un altro effetto del medesimo fenomeno (l'egemonia del presente della sensazione), anch'esso ricorrente con notevole frequenza nella narrativa di Stendhal, è quello di alterare e confondere la successione cronologica degli eventi. Un bellissimo esempio si può ricavare dal *Rouge*, nell'incontro di Julien e Mathilde dopo la loro prima notte d'amore, ove ciascuno rimprovera all'altro di essere stato offeso da lui. Questa sorta di canto amebeo dell'orgoglio ferito, e il cui effetto di senso sembra collocarsi in una ristretta unità di spazio e di tempo – ad esempio, la biblioteca dell'Hôtel de La Mole, luogo abituale degli incontri di Julien e Mathilde, e la durata massima d'una mattina – non è altro, appunto, che un effetto di senso: giacché la scena, ad una speculazione di tipo analitico, attesta di uno svolgimento in più luoghi (la biblioteca, il salone, la sala del biliardo) e lungo una durata di otto giorni.

E ancora l'egemonia del presente della sensazione sarà responsabile di spostare lo schermo del Narratore, o lo schermo vicario del personaggio, dall'oggetto supposto centrale del quadro (o della scena) sull'oggetto o sugli elementi o sui dettagli secondari e *à côté* (questo fenomeno può essere considerato una variante del fenomeno di occultamento dei tempi forti del racconto, cui consegue – come si è notificato

– un incremento degli elementi nei campi contigui). Ecco come viene presentata (e quindi *non* rappresentata) l'uscita di scena d'un personaggio. In uno dei frammenti (alcuni splendidi) del romanzo incompiuto *Lamiel*, il dottor Sansfin, dopo aver risposto per le rime alla duchessa di Miossens circa gli effetti della Rivoluzione, esce di scena così:

En prononçant ces mots avec beaucoup de grâce, Sansfin fit une profonde révérence et un instant après on entendit au bas du château de Carville le galop de ses deux fameux chevaux pommelés.

Ancora una variante dell'occultamento dei tempi forti del racconto sarà quella che comporta la registrazione, sullo schermo del Narratore, solo di una parte del segmento narrativo e non della sua totalità. Un esempio fra mille.

Sia il segmento narrativo seguente, riferito a un punto della *Chartreuse*:

1. il comandante della torre Farnese esige dai carcerieri la verità sul supposto tentativo di avvelenamento di Fabrizio;
2. li minaccia, spaventandoli con lo spauracchio di eventuali sanzioni;
3. ottiene dagli stessi la certezza del tentativo di avvelenamento;
4. ne riferisce al principe.

Di tale sequenza, Stendhal cancella il punto 1 e il punto 3: essa, nel testo della *Chartreuse*, è riferita così:

Lange [è il sostituto del generale Fabio Conti al comando della cittadella] [...] fit peur aux geôliers, et dit au prince qu'on avait voulu empoisonner le déjeuner de M. del Dongo.

Per cui la sequenza, così mutilata, risulta pressoché illeggibile, o priva di senso. Per dotarla di senso è necessario ripristinare le articolazioni soppresse.

Come in infiniti altri casi, si tratta, semplicemente, di ciò che Barthes, a proposito di Flaubert, designerà come «effetto di reale».

La realtà in divenire, incompiuta, profondamente segnata dalla sua stessa instabilità, refrattaria a una sua riduzione nei termini di una figura (di una figura del concetto), questa realtà in divenire in cui ci piace riconoscere la stessa rappresentazione del mondo nella narrativa di Stendhal, potrà perciò benissimo

essere fatta coincidere con quel «reale» di cui parla Barthes, e che non è altro che l'ordine del Reale di cui parla Lacan: ordine che non si può definire se non in negativo, attraverso gli ordini complementari del Simbolico e dell'Immaginario, come ciò che a essi si sottrae. Di questa realtà *in fieri*, inasestabile e senza figura, e della quale possono essere emblema centrale gli infiniti monologhi e soliloqui dei personaggi, formulazioni incessantemente contraddittorie e interminabili della loro interiorità, di tale realtà, più presentata che rappresentata, caratteristica supplementare sarà quella della sua indecidibilità sul piano di un'assiologia sia dei registri di discorso sia dei contenuti morali veri e propri.

Un solo esempio: quello – nella *Chartreuse de Parme* – della distruzione dei documenti, procurati dal capo della polizia, relativi all'uccisione per avvelenamento del principe Ranuccio-Ernesto IV, distruzione imposta dalla Sanseverina al figlio del principe, il giovanissimo Ranuccio-Ernesto V, ed alla principessa madre. Ebbene, la scena, che Balzac nel famoso articolo sulla *Chartreuse* giudicava «senza uguali nell'arte letteraria», «incomparabile e unica», ebbene questa scena, che si vorrebbe, ed è, un culmine della rappresentazione drammatica, è altresì, contemporaneamente, una scena di teatro di carattere comico.

Essa si dà, infatti, come un proseguimento dei giochi di rappresentazione teatrale organizzati dalla Sanseverina alla corte, e ai quali partecipa il principe stesso, per cui, pur essendo mutato il quadro dell'azione, l'autore può introdurre i tre personaggi della scena drammatica come altrettanti attori («les trois acteurs de cette scène ennuyeuse»). Tutta la scena appare insomma sottomessa a una sorta di rappresentazione *à côté* generalizzata, grazie a una focalizzazione deformante che ne presenta gli elementi, contemporaneamente, come falsi e come veri. Del resto, l'autore stesso fornisce la chiave di lettura (nel senso qui descritto) della scena, là dove la Sanseverina, sollecitata vivamente dal principe e dalla principessa madre a esprimere un suo parere circa la documentazione sui colpevoli fornita dal Rassi (il capo della polizia), lo esprime attraverso un invito al principe a leggere ad alta voce la favola di La Fontaine, *Le Jardinier et son Seigneur*. La quale comunque, per essere applicata al caso (e qui siamo a un supplementare vertice di comicità dentro il dramma), dovrà essere letta (vale a

dire interpretata) a rovescio, spostando cioè le posizioni degli attori (della favola e della scena).

Ora, la realtà *in fieri*, inasestabile e sottratta ad ogni figura concettualmente conclusa, si ripercuote sulla stessa struttura di base dell'uno e dell'altro romanzo.

Sia il *Rouge* sia la *Chartreuse* non comportano infatti una vera e propria conclusione ma piuttosto un taglio, un'interruzione che interviene sulle sequenze terminali. Analogamente, in entrambi i romanzi, non si dà, *se non casualmente*, l'inizio della storia (del *récit*, della *fabula* interna al *récit*). Questa infatti risulta affidata (risulta appesa), in entrambi (ripeto), alla locuzione della casualità pura, e cioè a un *par exemple*.

Così nel *Rouge*: «*Par exemple*, cette scie à bois [...] où vous avez remarqué le nom de SOREL écrit en caractères gigantesques» ecc.; e nella *Chartreuse*: «Les officiers avaient été logés, autant que possible, chez les gens riches [...]. *Par exemple*, un lieutenant nommé Robert eut un billet pour le palais de la marquise del Dongo» ecc.

In questo secondo caso, l'inizio casuale della storia concerne non solo l'inizio ma proprio, per così dire, «l'origine», dato che il *lieutenant* Robert si rivela essere, nel corso del *récit*, in un gioco stupendo di allusioni e sottintesi, il padre naturale dell'eroe, Fabrizio del Dongo.

Ma anche nel *Rouge* si verifica la medesima situazione. Da molteplici dati che emergono dal racconto, «le père Sorel» non è il padre di Julien. Il padre vero, e cioè il padre naturale, sarà quel «chirurgien major» che affiora ripetutamente nel testo e a cui, fra l'altro, Julien è debitore del suo culto per Napoleone. In questo caso le allusioni sono molto più sottili, e possono anche passare inosservate. Comunque, in entrambi i romanzi, anche dal rispetto della paternità anagrafica dei due protagonisti, si verifica quello che non si può definire altro che un autentico turbamento arrecato alla figura dell'origine.

1.2. Il segreto di «*Armance*»

«Non si finirebbe più con Stendhal», afferma Valéry a conclusione del suo peraltro molto discutibile saggio sul nostro autore. L'affermazione è, comunque, condivisibile. Anche perché nulla è stato ancora da noi riferito su *Armance*, il primo

romanzo scritto: su *Armance* e sul suo enigma, di cui volentieri e generalmente, a partire dal modestissimo intervento di Gide in proposito, viene rimessa la chiave in una spiegazione fornita da Stendhal in una lettera a Mérimée, ove il carattere e l'attitudine per lo meno singolari del protagonista Octave non sarebbero altro che le conseguenze dell'impotenza sessuale dello stesso (il termine che la contrassegna è quello di «babilanisme»). Osserva giustamente Genette (che però accetta l'indicazione di questa chiave di lettura situata fuori dal libro), è come se, in un romanzo poliziesco, il colpevole venisse designato attraverso una qualche confessione postuma dell'autore.

Naturalmente, non essendo quella segnalata la vera chiave (per cui l'indicazione fornita nella lettera a Mérimée sarà da collocare nel cospicuo mazzo di bugie, mistificazioni, travestimenti, simulazioni, depistaggi ecc. di cui è prodiga la vita e la personalità del Nostro), essa non aprirà affatto il testo in questione, il quale continua a esibire, a dispetto di quell'indicazione di lettura, incongruenze, opacità, contraddizioni ecc.

Uno studio di alcuni anni fa di Rashida Boutella-Agosti, presentato il 26 giugno 1995 alla Sorbona (Paris IV) come thèse di Doctorat d'État, «*Armance*» ou le secret du texte, viene a gettare nuovissima, inedita luce sul problema. La chiave di *Armance* non sta fuori dal testo ma è dentro il testo; essa non ha niente a che vedere col «babilanisme».

Ecco, in forma del tutto sommaria e a puro titolo di orientamento, alcuni elementi relativi alla nuova chiave di lettura, mentre si rimanda, per le dimostrazioni e le prove specifiche, al lavoro citato.

Si tratta di un romanzo articolato su due livelli: il livello di superficie, inerente alla vicenda «amorosa» di Octave e di *Armance*, con tutte le incongruenze e le contraddizioni di cui si è detto; e un livello profondo, soggiacente al primo, di cui scioglie incongruenze e contraddizioni, provvedendo altresì a distruggerlo come *récit* di situazioni evenemenziali e psicologiche inerenti al rapporto amoroso. Questo livello profondo, questo livello secondo e fondante del testo di superficie, si costituisce come la messa in atto – occultata dal piano di superficie – di una *partita a scacchi*.

Così, i *Malivert* e i *Bonivet* corrispondono, sul piano profondo, rispettivamente ai neri e ai bianchi dei pezzi sulla scacchiera (che figura, del resto, come oggetto prezioso nel

racconto di superficie). Octave, in quanto Malivert sarà dunque un «nero», cui è assegnato l'epiteto ricorrente di *fou* per i suoi comportamenti bizzarri e irregolari, epiteto che lo designerà come corrispondente al pezzo del *fou*, e cioè dell'alfiere, le cui mosse sulla scacchiera, a differenza degli altri pezzi, si effettuano secondo le linee diagonali (da cui i comportamenti irregolari di cui sopra). Armance, in quanto appartenente al «clan dei Bonnivet», ne sarà l'avversario «bianco» e corrisponderà, sulla scacchiera, al cosiddetto *piéton coiffé*, in quanto dotato del potere di mosse speciali (nel racconto di superficie, è il solo personaggio femminile il cui abbigliamento comporta appunto la presenza del cappello).

A questo «gioco» soggiacente al racconto vanno attribuite le situazioni, altrimenti inspiegabili, del racconto stesso, come altrettante mosse della partita, su cui è impossibile soffermarci in questa sede.

Si segnala soltanto un dato clamoroso della ricerca. In omologia con la struttura binaria del testo profondo, tutte le azioni del testo di superficie rappresentate dai verbi non comportano gli aspetti del plurale ma solo quelli del duale.

2. *Il racconto raccontato di Mérimée*

La temporalità non conclusa in cui, a differenza dell'*epos*, si iscrive il romanzo – secondo la geniale e già da noi citata, con riferimento a Stendhal, affermazione di Bachtin –, in Prosper Mérimée (1803-1870) sarà da ascrivere a un'istanza di enunciazione in atto che presiede al narrato, e, praticamente, all'emissione del racconto come oralità, come «cosa raccontata».

Si potrà allora distinguere – molto utilmente per la teoria e l'analisi del racconto – la «voce narrativa» dalla «voce narrante», riservando alla prima la funzione di fondare il metadiscorso, e alla seconda di «portare» di fatto il discorso del racconto.

Il che comporta due diverse e opposte implicazioni relativamente alla gestione della materia assunta. E cioè: alla «voce narrativa» sarà da imputare la responsabilità di una gestione estraniante dei contenuti rappresentati, al fine di sottolinearne la finzione e, in definitiva, lo stacco, la separazione dalla realtà effettiva. È, questa, la linea della metanarratività che, dal *Roman Bourgeois* di Furetière, passa per il *Tristram Shandy* di Sterne

e *Jacques le Fataliste* di Diderot, investe i *Promessi Sposi* del nostro Manzoni, ed ha nei *Faux-Monnayeurs* di Gide il suo monumento preclaro e forse anche la sua imbalsamazione. Mentre alla «voce narrante» si ascriverà la responsabilità di una gestione del racconto interamente circoscritta alla «cosa narrata», di cui costituisce – all'inverso della «voce narrativa» – la garanzia e, sia pure da un punto di vista strettamente soggettivo (quello del Soggetto «narrante»), la «verità».

Alla «voce narrante» si può assegnare la fenomenologia di base che regge la novellistica di Mérimée. Con la seguente precisazione: che la voce narrante sottintende (per dichiarazione d'autore, come vedremo) un destinatario concreto della propria oralità. Scomparso il quale per un incidente qualsiasi, la voce che racconta – non trovando più il movente originario del proprio dire – si spegne «come una lampada cui viene a mancare l'olio che la alimenta» (parole dell'autore).

Della «cosa raccontata» portata, in Mérimée, dalla voce narrante, già Stendhal, in una nota in margine a un proprio manoscritto, aveva registrato sinteticamente lo statuto con acuminata formulazione (a proposito della *Vénus d'Ille*): «1. Contours extrêmement nets et même secs. 2. Chose *existante de par soi* et non avec relation à des choses déjà connues [...] 7. Toute l'attention du lecteur reste à la chose narrée. [...] 7. Admirable attention aux petites choses, trait du bon romancier, et hardiesse d'appuyer sur ces petites choses» (corsivo nel testo).

Ed è a partire da tali caratteristiche che Gaëtan Picon ha potuto avanzare, per la novella di Mérimée, la felicissima definizione di «racconto-oggetto».

Di questi «racconti-oggetto», tutti concentrati – grazie all'indefettibile istanza della voce narrante – sulla cosa narrata, Mérimée allineerà una serie di capolavori, fra i più alti che si possano annoverare nel genere «novella».

E già nella *Chronique du règne de Charles IX* (prima edizione anno 1829, quando l'autore è appena ventiseienne), Mérimée è in grado di dispiegare il suo eccezionale talento, riferendo dell'atroce episodio della strage degli Ugonotti nella notte del 24 agosto 1572 (la famosa notte di San Bartolomeo) attraverso i dettagli circostanziatissimi di una storia d'amore alla corte di Carlo IX, secondo l'assunto fornito proprio all'inizio della *chronique*: «Je donnerais volontiers Thucydide pour des mé-

moires authentiques d'Aspasie ou d'un esclave de Périclès». Si tratterebbe insomma di raccontare la grande storia a partire da una specola collocata lateralmente rispetto agli eventi, non solo ma altresì appartenente all'ordine del privato e, appunto, dell'idillico.

Il che, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe data la natura della specola, finisce per immettere il lettore proprio all'interno degli eventi della storia maggiore, dai particolari, veri o presunti, relativi a Carlo IX (la volgarità blasfema, il disprezzo per gli inferiori, il diabolico suggerimento dell'assassinio di uno dei suoi più valorosi generali rivolto al capitano George de Mergy, la voluttà sanguinaria durante la strage) a certi dettagli intorno alla notte fatidica, come, ad esempio, quello – allucinante di realismo e precisione – del soldato abbattuto dal capitano George:

La tête du scélérat frappa la muraille opposée. Il ouvrit les yeux d'une manière effrayante, et glissant sur les talons tout d'une pièce, ainsi qu'une planche mal appuyée, il tomba à terre roide mort.

Senza contare gli elementi di comicità, come l'episodio del protagonista e del capitano Dietrich, travestiti da monaci sia per sfuggire alla strage, sia al fine di recarsi a dar man forte agli assediati del porto della Rochelle, baluardo dei protestanti.

Tutti particolari, questi, da assegnare all'istanza della «voce narrante», virtualmente presente a motivo della precitata posizione della specola da cui si effettua la rappresentazione.

A volte, un dettaglio, infimo e tuttavia potentissimo, sembra concentrare in sé il senso intero del racconto. Tale è, in *Le Vase étrusque* (1830), il cane spezzato della pistola che ha ucciso in duello il protagonista Saint-Clair e che l'uccisore scaraventa violentemente al suolo, e della cui rottura viene così riferito, in chiusura della vicenda, da uno dei personaggi:

Il a jeté son pistolet à terre d'un air de regret. Il l'a jeté si fort, qu'il en a cassé le chien. C'est un pistolet anglais de Manton; je ne sais s'il pourra trouver à Paris un arquebusier qui soit capable de lui en refaire un.

Amore e morte dentro un contesto di fatuità e sangue: tale è il senso del racconto, di cui il particolare citato costituisce il sigillo lapidario.

E anche in novelle a desinenza fantastica o prettamente culturale come, ad esempio, *La Vénus d'Ille* (1837) e *Les Âmes du Purgatoire* (1834), permangono le medesime caratteristiche di struttura inerenti alle istanze della voce narrante, e di organizzazione diegetica con concentrazione del racconto sulla cosa narrata. *La Vénus d'Ille* è infatti interamente imbastita sul racconto in atto del Narratore in quanto storico delle antichità medievali, mentre *Les Âmes du Purgatoire* si presentano come una notevolissima, dichiarata variazione del Narratore sul grande mito di Don Giovanni.

La voce che racconta è addirittura esibita attraverso l'allocuzione diretta alla destinataria («Madame»), cui si associa il nome del cane di lei («Diamant»), nella novella che, sintomaticamente, precede *Carmen*, e cioè *Arsène Guillot* (1844), novella di squisita organizzazione psicologica, memore sicuramente di Stendhal (l'amico più anziano), e che, in un misto di perfidia e ironia, allude a una imbarazzata posizione dello stesso Mérimée fra due donne del cuore: e precisamente Madame Delessert – destinataria dell'allocuzione *madame* all'interno del *récit* – e Céline Cayot, sua precedente *maîtresse*.

Su questa struttura formale di singolare modernità, quale è stata precedentemente descritta, interamente raccolta, grazie alla voce narrante, sulla cosa narrata (si pensi a quello che sarà il romanzo «giallo» o poliziesco), Mérimée innesta alcuni temi derivati dal folklore unitamente agli ambienti relativi.

E precisamente: il tema dell'onore, in ambiente corso, quale si dà in *Mateo Falcone* (1829); il tema della vendetta, ancora in ambiente corso, con *Colomba* (1846); il tema della sfida, e più esattamente della sfida a morte, nell'Andalusia dei «bohémiens» e dei contrabbandieri, con la celeberrima *Carmen* (1845, in rivista; poi, in volume, 1847), novella da cui Méilhac e Halévy trassero il libretto per l'altrettanto celeberrima opera di Bizet. (E sarà per lo meno curioso rilevare che Nietzsche, mentre colloca Mérimée, insieme a Leopardi, fra i maestri della prosa, individua proprio nella *Carmen* di Bizet il modello musicale da opporre all'opera di Wagner.)

È sostanzialmente su queste tre novelle che la fama di Mérimée si è diffusa universalmente, circolando anche fra gli strati popolari dei lettori.

Una sorta di miracolo di concentrazione del testo sulla cosa narrata, sempre all'interno della cornice rappresentata dalla

voce narrante («quand j'étais en Corse en 18...»; «quand je le vis, deux années après l'événement que je vais raconter»; «on verra s'il n'eut pas lieu de s'en repentir»), è la prima novella della raccolta *Mosaïque* (1833): *Mateo Falcone*. Ove il protagonista, più che il personaggio del titolo, è il figlioletto di lui, Fortunato. È lui infatti il responsabile di aver tradito il bandito che aveva cercato riparo nella casa di Mateo Falcone, assente in quel momento, riparo che il ragazzo provvede ad allestirgli nascondendolo dentro un mucchio di fieno e che viene rivelato alle guardie sopraggiunte, dietro la balenante ricompensa di un orologio d'argento con catena annessa, offerto a Fortunato dal capo della pattuglia.

Se Fortunato è il protagonista reale del racconto, l'orologio ne è il perno – teatrale, figurativo e simbolico – attorno al quale ruota la mirabile mimica del fanciullo. Si legga:

Cependant la montre oscillait, tournait, et quelquefois lui heurtait le bout du nez. Enfin, peu à peu, sa main droite s'éleva vers la montre: le bout de ses doigts la toucha; et elle pesait tout entière dans sa main sans que l'adjudant lâchât pourtant le bout de la chaîne... Le cadran était azuré... la boîte nouvellement fourbie... au soleil, elle paraissait toute de feu... La tentation était trop forte.

Fortunato éleva aussi sa main gauche, et indiqua du pouce, par-dessus son épaule, le tas de foin auquel il était adossé. L'adjudant le comprit aussitôt. Il abandonna l'extrémité de la chaîne; Fortunato se sentit seul possesseur de la montre.

Questa stupenda scena penso dia benissimo conto di quanto abbiamo riferito sin qui, sia dal rispetto della concentrazione assoluta del testo sulla cosa narrata, sia dal rispetto della funzione del particolare (dei particolari) nei riguardi della narrazione, e a cui alludeva Stendhal.

La ragione indefettibile dell'onore imporrà a Mateo Falcone di sopprimere il figlio, il quale sarà ancora il protagonista di una nuova splendida scena in cui il padre gli ingiunge di recitare – prima di morire – tutte le preghiere che sa.

Con *Colomba*, ancora di ambiente corso, il tema è quello della vendetta, di cui si fa depositaria – alla maniera della tragedia greca – la grande figura di Colomba, sorella di Orso della Rebbia, a lui sottomessa come al padrone di casa (al «voi» di lei a lui corrisponde il «tu» di Orso a Colomba), ma che, sotterraneamente e tuttavia implacabilmente, lo spinge al gesto

riparatore. Il quale viene compiuto, con perfetta esecuzione ma sotto le specie della legittima difesa, in una scena da western fra le più belle del genere.

Anche in questo caso, le marche della voce narrante trappuntano, sia pur parcamente e più dissimulate, tutto il *récit* («je n'entreprendrai pas de continuer son monologue»; «je n'essayerai pas de rendre les sensations» ecc.; «ce qu'étaient ces hommes, on le saura tout à l'heure»).

Con *Carmen*, l'arte narrativa di Mérimée sembra, ad un tempo, toccare il culmine e la propria estinzione: nessuna delle novelle che seguono risulta infatti all'altezza delle precedenti. Ma di questa estinzione virtuale è Mérimée stesso a fornirci la motivazione, frammentata in varie lettere ai suoi corrispondenti. Basti segnalare quella a Turgenev (nel 1865): «Lorsque j'écrivais, c'était pour l'amour d'une belle dame. Lorsqu'elle ne s'est plus amusée de moi, je n'ai plus rien fait». La «belle dame» è Valentine Delessert, la cui relazione con Mérimée, durata dieci anni, si interrompe l'anno successivo alla pubblicazione di *Carmen* in rivista («Revue des Deux Mondes», 1° ottobre 1845: vedi lettera a Madame de Montijo, anno 1846, cui era affidata la frase citata all'inizio sull'estinzione della lampada). Ogni novella ha dunque il proprio destinatario reale, cui il Soggetto si rivolge implicitamente (o magari esplicitamente: vedi *Arsène Guillot*) attraverso i vari interventi della voce narrante inseriti nel discorso del racconto.

Si potrà dire perciò che tutta la grande narrativa di Mérimée è una sorta di corrispondenza scritta fra un mittente (l'autore) e un destinatario (la donna amata). Le caratteristiche da noi segnalate sono intimamente connesse a questa eccezionale posizione scrittoria, che è, di fatto, una posizione epistolare.

Delle voci che, con maggior complessità compositiva rispetto alle altre novelle, articolano *Carmen* – la voce del primo Narratore, nelle vesti di archeologo; quella del secondo Narratore, don José, l'amante di Carmen, il quale passa attraverso gli stati sociali del militare, del *bohémien* e del contrabbandiere –, la voce di Carmen (la terza voce), riportata nel discorso di don José, rappresenta il centro dell'azione raccontata. Ad essa si connettono le tre trasgressioni di cui il testo dà atto:

1. la trasgressione dell'ordine sociopolitico di una comunità istituzionalizzata (l'uccisione da parte di don José del proprio superiore, la sua successiva partecipazione al contrabbando);

2. la trasgressione del codice linguistico-comunicativo della predetta comunità, cui subentreranno codici e sottocodici particolari (la lingua basca e poi la lingua *rommani*, che, una volta acquisita da don José, gli permetterà la sfida a morte con Carmen ad armi pari);

3. la trasgressione del codice erotico-esistenziale, ove all'amore inteso come progressione e crescita si sostituisce l'amore come percorso obbligato alla morte («je te suis à la mort, oui», è l'enunciato di Carmen a don José nel finale della storia raccontata).

Di questo sofisticato intreccio tematico ed enunciativo, *Carmen* rappresenta il prodotto superbo e unico nella narrativa di Mérimée. Essa infatti si dovrà considerare come la manifestazione terminale, intimamente lacerata, di quel «discorso amoroso» (in senso forte, barthesiano) quale fu tenuto, per un lungo ordine d'anni, e in una serie di racconti memorabili tutti intessuti delle marche del dire, da Mérimée a Valentine Delessert: ma di cui anche non si deve dire nulla. Nessun *bavardage*, nessuna mosca petulante, sulla spoglia del corpo d'amore. Tale infatti è l'avvertimento annesso al proverbio che sigilla (in tutti i sensi) la novella: «En close bouche, n'entre point mouche».

3. Tempo e durata nella «Comédie humaine» di Balzac

È ormai un luogo diffuso della critica letteraria che l'opera di Honoré de Balzac (1799-1850), e precisamente il mondo della *Comédie humaine* – in concorrenza con la vita, con l'anagrafe e con la storia –, sia, come ad esempio afferma Thibaudet, «il più vasto che l'arte abbia mai creato», e che il suo autore, sempre secondo Thibaudet, si configuri come «il più grande creatore di esseri viventi che sia mai esistito»; non solo ma che la *Comédie humaine* – e questa è l'opinione di Taine – rappresenti «il più grande deposito, la più grande riserva di documenti che si possano avere sulla natura umana», tanto da essere paragonabile alle opere di Shakespeare e di Saint-Simon.

A siffatte analogie e omologie della *Comédie humaine* rispetto al piano della vita reale si contrappone il giudizio di quel grande lettore e ammiratore di Balzac che è Proust, il quale, dall'altezza della sua competenza in materia di arte verbale e di stile, osserverà che l'impressione di vitalità, presente in

Balzac, va a detrimento dell'impressione della «vita dell'opera d'arte». Lo stile – egli osserva – in Balzac non esiste: la sua frase, fatta di elementi «non assimilati» («non digérés»), «non ancora trasformati», è lontanissima, ad esempio, dalla frase che informa lo stile di Flaubert, presso il quale, continua Proust, «tutti gli aspetti e le parti della realtà risultano convertiti in una medesima, compatta sostanza».

Se l'universo espressivo di Proust – come, appunto, quello di Flaubert – ha il suo punto di convergenza nello stile, configurabile, per Flaubert, nell'elaborazione della frase e di un tipo di scrittura da noi definita «volumetrica» e, per Proust, nell'invenzione inesausta della metafora, quello di Balzac è, per contro, chiamato incessantemente ad aprirsi e a pluralizzarsi nell'infinita varietà delle cose e degli esseri, della storia e del costume, della cultura e della natura, delle configurazioni sociali e dei caratteri individuali.

Nessun posto per la funzione accentrante dello stile. Sì, invece, la necessità di un «sistema» entro cui organizzare, in qualche modo, sia pure dall'esterno e artificialmente, la pluralità mutevole delle cose e degli aspetti del mondo che l'autore si prefigge di indagare e di rappresentare.

Sin dal 1834, potrà così comunicare in una lettera a Madame Hanska (la stella persistente della sua vita sentimentale) quella che sarà la struttura globale del sistema nelle sue articolazioni di base. E cioè le articolazioni in «Studi di costume», «Studi filosofici» e «Studi analitici», corrispondenti, rispettivamente, agli «effetti sociali», alle «cause» che li avranno determinati, ai «principi» che presiedono a queste ultime.

Nel fatto, il sistema si troverà totalmente sbilanciato sulla prima articolazione, gli «Studi di costume», che si suddividono infatti in ben otto serie di «scene»: scene della vita privata, della vita di provincia, della vita parigina, della vita politica, della vita militare, della vita di campagna, esse stesse sbilanciate sulle prime tre sezioni. Queste raggruppano, fuori d'ogni ordine cronologico, capolavori o comunque opere di prim'ordine quali:

- *Mémoires de Deux Jeunes Mariées*, *Béatrix*, *La Femme de trente ans*, *Le Père Goriot* (per le «scene della vita privata»);
- *Eugénie Grandet*, *La Muse du Département*, nonché il grande trittico di *Illusions perdues* (per le «scene della vita di provincia»);

– un nuovo celebre trittico, *L'Histoire des Treize* (1. *Fer-ragus*; 2. *La Duchesse de Langeais*; 3. *La Fille aux yeux d'or*), César Birotteau, *La Maison Nucingen*, più un ulteriore, superbo insieme di quattro elementi, *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, strutturalmente e narrativamente collegato a *Illusions perdues* (1. *Comment aiment les Filles*; 2. *À combien l'Amour revient aux Vieillards*; 3. *Où mènent les mauvais chemins*; 4. *La Dernière Incarnation de Vautrin*), il celeberrimo *Sarrasine* (per lo studio che gli ha consacrato Roland Barthes), nonché due capolavori dell'età tarda, scritti addirittura negli ultimi anni, e cioè *La Cousine Bette* e *Le Cousin Pons* (tutti per le «scene della vita parigina»).

Scarse di opere sono le «scene della vita politica» (si ricorderà *Un Épisode sous la Terreur*) e le «scene della vita militare» (ove si collocherà la prima, importante opera riconosciuta dall'autore, *Les Chouans*), mentre le «scene della vita di campagna» vedono ancora allineate alcune opere di prima grandezza come *Le Curé de Village* e *Le Lys dans la Vallée*.

Quanto alle altre due articolazioni del sistema globale, «Studi filosofici» e «Studi analitici», si dà anche qui uno sbilanciamento piuttosto macroscopico, sia dal punto di vista quantitativo sia dal punto di vista della tipologia qualitativa. La prima articolazione raggruppa infatti opere narrative di spiccato carattere filosofico-speculativo, alcune di prim'ordine sia pur di dimensioni svariatissime (dal romanzo vero e proprio al racconto), quali *La Peau de Chagrin*, *Massimilla Doni*, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, *Gambara*, *La Recherche de L'Absolu*, *Louis Lambert*, *Séraphita*. Mentre la seconda articolazione vede riunite due sole opere, situate cronologicamente agli inizi e alla fine della parabola dell'autore, quali *Physiologie du Mariage* e *Petites Misères de la Vie conjugale*, ove la struttura compositiva consiste di brani sia narrativi sia riflessivi, all'interno di un registro declinato generalmente verso la comicità: e quindi con un decisivo strappo dal tessuto generale, e pur variegato (come si vedrà), della *Comédie humaine*.

Il sistema, ratificato editorialmente nel 1841 sotto il titolo generale di *Comédie humaine*, e con sottotitolo «Opere complete di Honoré de Balzac», sistema che risulta comunque sostanzialmente esterno al regime della produttività narrativa, si troverà ad essere profondamente e radicalmente vitalizzato attraverso l'applicazione di un'intuizione che aveva visitato

Balzac già nel 1833 e di cui aveva fatto partecipe la sorella: e cioè l'intuizione della possibilità di circolazione dei personaggi da un'opera all'altra e a cavallo delle varie «scene di vita», circolazione che comporterà trasformazioni di vario genere: da quelle inerenti allo statuto gerarchico del personaggio, per cui da una posizione di primo piano esso può ripresentarsi in posizioni di secondo piano e addirittura di semplice comparsa (e, in questo caso, il suo ufficio sarà semplicemente quello, comunque importantissimo, di indice memoriale) alle trasformazioni riguardanti lo statuto sociale, che passa da umile a elevato (o viceversa), a quelle che concernono la figura morale o il carattere o le funzioni del personaggio nell'ambito dell'una o dell'altra «fabula» immessa nell'opera narrativa.

Così, tanto per esemplificare, Rastignac, lo studente povero capitato dalla provincia a Parigi, nella pensione Vauquer (in *Le Père Goriot*), passerà attraverso tutti i gradi del successo mondano sino a diventare ministro sotto il governo di Luigi Filippo, mentre il piccolo inserviente Camusot (in *César Birotteau*) diventerà, di tappa in tappa, Ministro del commercio e Pari di Francia (in *Le Cousin Pons*), come il commesso Célestin Crevel, ancora del negozio di Birotteau («la Reine des roses»), avanzerà sino ad essere sindaco del proprio Dipartimento (*La Cousine Bette*). Per non contare il principe delle trasformazioni e dei mutamenti, anche onomastici, l'ex ergastolano Vautrin (della pensione Vauquer, ancora in *Le Père Goriot*), *alias* Jacques Collin, *alias* l'abate Carlos Herrera, *alias* «Trompe-la-Mort», che da «banchiere» e custode dei denari della società degli ergastolani diventa capo della polizia (in *La Dernière Incarnation de Vautrin*, ultimo «volet» della quadrilogia *Splendeurs et Misères des Courtisanes*).

Se la circolazione dei personaggi può comportare, di volta in volta, come si è detto, ruoli primari e ruoli secondari, nel caso di Vautrin le differenti riapparizioni e metamorfosi del personaggio corrispondono a una vera e propria funzione di struttura. Ecco quanto ne dichiara lo stesso Balzac, in una digressione metanarrativa inclusa in *La Dernière Incarnation de Vautrin*: «Jacques Collin, espèce de colonne vertébrale qui, par son horrible influence, relie pour ainsi dire *Le Père Goriot* à *Illusions perdues*, et *Illusions perdues* à cette Étude» (e cioè il precitato *Dernière Incarnation de Vautrin*).

Evidentemente, la circolazione dei personaggi da un'opera

all'altra dell'immane ciclo narrativo comporta quella che Proust chiamava «l'impressione di vitalità» del sistema, vale a dire l'idea di un unico, vasto, complesso organismo.

D'altra parte, le trasformazioni dei personaggi da un punto all'altro della cronologia narrativa hanno anche lo scopo di evidenziare, all'interno del sistema o organismo, gli effetti del tempo sulle singole durate individuali e, per ciò stesso, di fondare, sempre all'interno del sistema, la dimensione del tempo come durata esistenziale (è ciò che farà anche Proust nell'elaborazione della *Recherche*).

Ora, e proprio in omologia col grande romanzo di Proust, Balzac iscrive l'intera *Comédie humaine*, con tutti i singoli elementi che la compongono – romanzi o racconti –, *all'interno di una temporalità estranea alla durata*.

Se Proust opererà al superamento del tempo come durata attraverso i fenomeni della memoria involontaria, che egli porrà a fondamento delle possibilità stesse dell'arte e istituirà a modello di ciò che deve essere lo stile (diciamo, le invenzioni della metafora, la memoria involontaria essendo essa stessa metafora *in re*), Balzac attua un analogo superamento del tempo come durata – quale si configura nei singoli destini individuali rappresentati nelle varie opere incluse nella *Comédie humaine* – attraverso *l'invenzione potente di un tempo già accaduto, del tempo come «factum», di un «tempo che ha già avuto luogo»* (Picon).

L'intero *corpus* della *Comédie humaine*, con tutte le svariate durate esistenziali dei personaggi e degli eventi cui questi partecipano, e nelle varie modalità in cui si articola (cicli narrativi, singoli romanzi, singoli racconti), appare interamente subordinato – salvo alcune eccezioni di cui si dirà – al tempo come *factum*, al tempo che ha già avuto luogo. Diciamo che si tratta d'un tempo, per così dire, «sferico», inclusivo non solo del presente ma anche del futuro, e per ciò stesso simile al tempo sottoposto all'occhio di Dio che, pur lasciando all'uomo il libero arbitrio, ne prevede comunque il destino.

Naturalmente, entro questo tempo sferico, entro il tempo come *factum*, trovano collocazione, in quanto elementi previsti del sistema complessivo, anche le opere non scritte o non ancora concepite.

Si danno tre eccezioni che si sottraggono – per una loro particolare gestione o finzione narrativa – al tempo come

factum, che comunque non fanno che confermare da un altro punto di vista.

Esse sono, in ordine alla cronologia di stesura, la quale comporta comunque date abbastanza ravvicinate: *Le Lys dans la Vallée* (1836), *La Maison Nucingen* (1838), *Mémoires de Deux Jeunes Mariées* (1842). La prima e l'ultima redatte nelle modalità della corrispondenza epistolare e quindi subordinate alle forme temporali del presente (ma, per *Le Lys*, la corrispondenza è monodirezionale, configurandosi perciò come narrazione alla prima persona); mentre, per la *Maison Nucingen* si tratta di un'originalissima struttura narrativa di registrazione, al presente, da parte di un testimone invisibile, di uno stupefacente *polylogue* o intreccio di voci.

In questi tre casi, si tratta perciò di un insieme di «discorsi diretti» che, in quanto tali, risultano inclusi nella temporalità conclusa (sferica) gestita dal Narratore, e precisamente dal Narratore della *Comédie humaine*, il quale ripropone appunto, nelle tre opere citate, personaggi presenti in altre.

D'altra parte, se la circolazione dei personaggi da un'opera all'altra è una intuizione *après coup* di Balzac, essa può anche benissimo essere messa in relazione con l'invenzione del tempo come *factum*, di cui le singole durate esistenziali, nonché le trasformazioni dei personaggi ad opera del tempo individuale, non rappresenterebbero che la conferma per contrasto e opposizione: un po' come il concetto o la prova di stabilità di un corpo si ricava dalla nozione ed esperienza contraria di movimento.

Ma il tempo concluso, il tempo sferico, il tempo come *factum* della gigantesca impresa narrativa di Balzac – tempo che si configura così del tutto all'opposto del tempo *in fieri* della narrativa di Stendhal, interamente e prodigiosamente articolata sul presente in atto –, questo tempo concluso e già da sempre accaduto si avvale altresì, per essere affermato (per essere manifestato) di precisi equivalenti. Questi equivalenti sono le descrizioni, che tanta parte hanno nella elaborazione del discorso narrativo di Balzac, e sulle quali, di solito, si aprono i singoli *récits*. Esse designano una stabilità, una generalità fuori del relativo e, per ciò stesso, fuori della durata. E si applicano alla rappresentazione sia di interni (si veda la pensione Vauquer nel *Père Goriot*), sia di quartieri urbani (per esempio le vie, viuzze, piazze e vicoli di Parigi in *Ferragus*), sia

di intere città con territorio annesso (si veda la città di Sancerre con l'annessa regione del Berry, in *La Muse du Département*), sia di determinati agglomerati sociali (per esempio i vari strati – «gironi» – della società parigina in *La Fille aux yeux d'or*), sia di determinati e singolari aspetti della natura (come quelli, in *Béatrix*, della regione attorno a Guérande, nella Bretagna occidentale, ove paludi, saline, rocce convivono in un insieme affascinante e terrificante a un tempo, che troverà un'adeguata filiazione, anche se geograficamente imprecisata, nel paesaggio di *Le Rivage des Syrtes* di Julien Gracq).

E ad analoghe funzioni di equivalenti del tempo concluso saranno tutti i numerosi interventi d'autore sui personaggi (le loro genealogie, storia, collocazione sociale, rendite e ricchezze) o sugli eventi storici, grandi e piccoli, richiamati qua e là dal corso della narrazione. Anche in questo caso (in questi numerosissimi casi di interventi d'autore), si tratta sempre di dispositivi atti a confermare quella temporalità conclusa, sottratta al divenire, che caratterizza il narrato di Balzac, e che risulta perciò rispecchiata, per così dire, negli elementi generalizzanti – e per ciò stesso fuori del tempo – del discorso narrativo.

Elementi generalizzanti ancora una volta individuati perfettamente – sia pure per tassarli di negatività dal punto di vista dello stile – da Proust, il quale così li stigmatizza: «aggiunge ad ogni parola la nozione che egli ne ha, o la riflessione che quella parola gli ispira». Per quanto abbiamo appena sottolineato, gli interventi d'autore, così frequenti ed espansi entro il tessuto narrativo, corrispondono invece ad una precisa e perfettamente adeguata funzione di rispecchiamento.

Il corrispettivo formale e, direi, grammaticale del tempo concluso, del tempo come *factum*, è l'*enunciato*: vale a dire la configurazione linguistica del «fatto» (della storia) in quanto luogo e aspetto del tempo accaduto, e non del tempo in divenire (del tempo *in fieri*), cui è riservata, nella configurazione grammaticale, la forma (e l'aspetto) dell'enunciazione: quella praticata da Stendhal, che corrisponde alla rappresentazione del tempo *in fieri* e della realtà nel suo stesso costituirsi – della realtà, insomma, come «evento» e non come «fatto».

La più bella riprova di quanto si afferma qui si ha nel racconto *Sarrasine* (1830), ove la struttura dell'enunciazione che incornicia il *récit* finisce per trasformarsi essa stessa in racconto, e perciò in enunciato (non figura quindi negli esempi

di enunciazione in atto segnalati più indietro come eccezioni nella temporalità della *Comédie humaine*, che comunque finiscono per confermare).

Ebbene, in *Sarrasine*, secondo la suggestiva analisi di Roland Barthes (intitolata, come è noto, *S/Z*), l'enunciazione del racconto sul personaggio di Sarrasine, proposto dal Narratore (dall'enunciatore) alla sua interlocutrice, non è altro che la forma dello «scambio» del racconto *Sarrasine* contro il possesso dell'interlocutrice stessa: scambio che però non ha luogo per il ripercuotersi del racconto incorniciato (il racconto della castrazione di cui è oggetto Sarrasine) sull'enunciazione incorniciante, che si trasforma perciò essa stessa nel racconto speculare del racconto incorniciato. L'effetto castrazione si ripercuote addirittura su entrambi i soggetti dell'enunciazione, il destinatario e il destinatario, il Narratore e l'interlocutrice, inserendoli in una specie di finzione di secondo grado, o di prodotto del racconto incorniciato.

È, questo, sicuramente un esempio-limite circa le procedure di Balzac in vista della costituzione del tempo come *factum*. E tuttavia, se si pensa alla data di stesura di *Sarrasine*, quanto impressionante di invenzione: rovesciare lo statuto dell'enunciazione in atto nello statuto di un enunciato, trasformare la cornice del narrato nella reduplicazione narrativa di questo stesso narrato!

Per tutto quello che abbiamo detto sin qui, è evidente che il piano della rappresentazione non può essere che un piano situato a distanza: e magari a grande distanza, anche là ove si tratti (come sempre in Balzac) di cose e situazioni contemporanee: nella fattispecie quelle relative ai periodi della Restaurazione e della Monarchia di luglio, e all'affermarsi trionfante della borghesia e dell'egemonia incontrastata e incontrollata del denaro (dell'economico) in tutte le sue forme.

Il tempo accaduto, il tempo concluso è infatti il tempo lontano della Storia: la cui rappresentazione non sarà altro che quella rappresentazione a distanza che è caratteristica dell'epica. Balzac stesso, riferendo la sua ammirazione e il proprio desiderio di imitazione nei confronti del romanzo storico di Walter Scott, affermava che lì, nella narrativa del grande romanziere scozzese, si trovavano riuniti, ad un tempo, «il dramma e il dialogo, il ritratto e la descrizione di paesaggio, il meraviglioso e il vero, tutti quanti elementi tipici dell'epopea».

E l'epopea, come affermava Bachtin, è la rappresentazione di un passato assoluto, immanente a un mondo lontano, che non si può mutare né interpretare.

Nel tempo sferico del già accaduto è dunque collocato l'universo della *Comédie humaine*, in tutta la varietà e molteplicità delle sue stratificazioni e sedimentazioni antropologiche: dagli strati bassi e addirittura infimi del sociale (la cortigiana, l'usuraio, il piccolo commerciante, l'ex ergastolano) agli strati mediani (l'artigiano l'impiegato, il piccolo imprenditore), agli strati alti o medio-alti (quelli dell'aristocrazia e della recente, invadente borghesia del periodo della Restaurazione, nonché degli intellettuali e delle nuove classi sociali e politiche, insieme alle nuove emergenti professioni: i banchieri, i giornalisti, i pubblicitari ecc.: si vedano, più indietro, gli esempi di trasformazione sociale di alcuni personaggi).

Di questi strati ed esemplari di umanità la *Comédie humaine* registrerà le ambizioni e le frustrazioni, le occupazioni e gli ozi, i piaceri e le attività, le perversioni e gli ideali, i (molti) vizi e le (poche) virtù, la miseria (dilagante) e la magnanimità (risicata), in tutto il ventaglio delle formazioni discorsive che ne riferiscono: da quelle generalizzanti dell'autore, nelle loro varie tipologie di discorso equivalenti del tempo concluso (si veda più indietro), a quelle dei discorsi riportati (il discorso diretto e, sia pur più raramente, il discorso indiretto libero), sino agli idioletti più caratterizzati di alcuni tipi (si pensi all'eterna, impassibile storpiatura del francese parlato da parte del barone di Nucingen, o a quella tremolante e vergognosa di Schmucke, l'amico di Pons, o alla parlata plebea di Madame Cibot, la portinaia nel *Cousin Pons*).

Ora – ancora in perfetta omologia col tempo concluso del racconto –, al di sotto di quella che possiamo chiamare la manifestazione (o la rappresentazione) di superficie, e di cui abbiamo delineato i tratti generali, si articolano i campi di forze che ne determinano le configurazioni, sia a livello individuale (i personaggi) sia a livello collettivo (lo svolgersi delle azioni e il compiersi degli eventi).

Il campo di forze senz'altro prioritario nel sistema della *Comédie humaine* è quello rappresentato dal denaro, in tutti gli aspetti e modalità secondo cui si materializza ed è fatto circolare: banche, usura, prestiti, sottoscrizioni, rendite, valori mobili e immobili, e così via. Non vi è punto o zona o figura

della *Comédie humaine* che non ne siano investiti o che non abbiano a che fare col denaro: da chi costruisce la propria vita e il proprio universo morale sopra di esso (si veda il barone Nucingen) a chi ne patisce, per ingenuità e onestà, la violenza della privazione con tutte le conseguenze che ne derivano (si veda César Birotteau, che rappresenta altresì la figura della rettitudine), da chi ne usa come strumento di sopraffazione e di dominio (Vautrin) a chi se ne serve come del mezzo indispensabile per poter soddisfare le proprie passioni: da quelle del possesso di oggetti rari e preziosi (il collezionismo per Pons e, nello stesso romanzo, per l'ebreo Elie Magus) a quelle del puro e semplice piacere dell'accumulo (Grandet in *Eugénie Grandet*); e così via.

Un secondo campo di forze, di poco inferiore al precedente, è quello imperniato sulla violenza di eros, soprattutto, si badi, dell'eros senile, la cui più completa rappresentazione, per l'ossessività maniacale e distruttiva che la caratterizza, è quella incarnata nel barone Hulot, nella *Cousine Bette*, oppure quella dell'ormai anziano banchiere Nucingen per la cortigiana Esther, a sua volta innamorata a morte di Lucien de Rubempré ecc.

Altri campi di forze: la brama del successo (o della gloria), le cui due figure esemplari ed emblematiche, che ne incarnano rispettivamente l'esito positivo e l'esito negativo, sono Rastignac e Rubempré.

In definitiva: non vi è personaggio (e quindi non vi è azione o evento) in Balzac che non sia animato da una qualche passione, esorbitante e sfrenata, che ne costituisce la ragione vitale. E questo vale per qualsiasi strato del sociale, sì che Baudelaire poteva affermare, stupendamente, che, in Balzac, persino le portinaie sono dotate di genio.

Ma si danno anche, nella *Comédie humaine*, campi di forze inerenti a passioni il cui oggetto si sottrae al possesso: passioni insomma suscitate da un oggetto impossibile, o tese verso l'impossibile.

Si tratta delle opere più inquietanti e misteriose del sistema, confluite generalmente nella sezione delle «*Études philosophiques*», e il cui emblema più rappresentativo e compiuto potrebbe essere individuato in quel capolavoro che è *La Recherche de l'Absolu*. Ad esso si connetteranno i racconti *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, *Massimilla Doni* e *Gambara*, questi due ultimi veri e proprio gioielli della narrativa breve.

A un aspetto ancora più inquietante dei campi di forze attraversati dall'impossibile, vale a dire l'aspetto paranormale, soggettivo e oggettivo, sono dedicati i romanzi *La Peau de Chagrin*, *Louis Lambert* (forse la più autobiografica delle opere di Balzac), *Séraphita*, tutti inclusi nelle «Études philosophiques».

3.1. *Le opere*

Se tale, nel suo volume e nelle sue linee essenziali, è la figura del sistema (o la forma dell'organismo), occorrerà ora specillarne, sia pur sommariamente e selettivamente, i principali elementi, vale a dire le opere. Che verranno da noi considerate non in relazione alle sezioni e alle scene di appartenenza – per cui si rinvia a quanto riferito più indietro –, bensì in relazione alla cronologia delle loro redazioni, segnalata in calce a ognuna dallo stesso Balzac, anche se non sempre testualmente affidabile. Essa costituisce comunque, in ogni caso, un utile punto di riferimento nei riguardi del decorso complessivo della produzione.

Dal punto di vista cronologico, la prima opera di Balzac inserita nella *Comédie humaine* è la *Physiologie du Mariage* (1824-1829), che l'autore collocherà – insieme all'opera parallela e cronologicamente tarda *Petites Misères de la Vie conjugale* – nell'ultima sezione prevista del sistema, e precisamente nella sezione delle «Études analytiques».

Di fatto, non si tratta di romanzo o di narrativa pura e semplice ma di un insieme composito, ove confluiscono svariati generi di scrittura, sicuramente memori delle precedenti esperienze giornalistiche di Balzac. Si va infatti dalla riflessione generalizzante, di carattere sociologico o speculativo, alla notazione soggettiva e a pretesa autobiografica, dall'inserzione di aneddoti con funzione di *exempla* alle aperture dichiaratamente narrative, e così via. Tanta varietà di registri risulta comunque sempre improntata ad una straordinaria *verve* espressiva, che va dall'umorismo anche grossolano al più spietato cinismo antifemminile.

Non minor varietà tocca agli argomenti, anche se, in linea di massima, la questione della donna nel matrimonio appare quasi sempre in prospettiva antifemminista.

Così, la «femme de chambre» servirà alla dama per controllare, e addirittura gestire sotto il proprio tetto, le infedeltà del marito, inevitabili e necessarie, mentre il medico di famiglia le sarà complice nei molteplici capricci di lei, difese o esigenze di libertà (una cura prescritta in una stazione termale ha, come sottofondo, l'avvicinamento della dama all'amante, ufficiale dell'esercito distaccato colà ecc.). Lo stesso vale per certe pretese indisposizioni, come per esempio l'emicrania: «L'affection dont les ressources sont infinies pour les femmes, est la migraine. [...] Il n'existe personne au monde qui puisse donner un démenti à son crâne [ovviamente, quello della dama] dont les os impénétrables défient et le tact et l'observation». Affermazioni cui segue l'invenzione esilarante della sofferente a letto che apostrofa il marito, premuroso interlocutore, con effetti di irresistibile comicità, dovuti soprattutto alla giustezza nell'utilizzo degli stereotipi del dialogato.

Ancora nel gusto di una comicità un po' alla Courteline, si leggeranno i numerosi aneddoti delle «tromperies», allestite soprattutto dalle dame, sia nei riguardi del marito sia nei riguardi dell'amante, anche grazie ad un secondo amante occasionale. E così via.

Tutto questo spiega benissimo il successo di questa opera giovanile presso il pubblico: opera che tra l'altro si pone, dalla parte del suo autore, come una sorta di risposta (di replica) al *De l'Amour* di Stendhal, pubblicato alcuni anni prima (1822), del resto citato nel testo, e da cui Balzac desume altresì l'immagine della «cristallisation», ma qui piegata ad altra funzione: quella di sottolineare una specifica modalità di composizione dell'opera, per frammenti successivi di idee. Ecco comunque l'immagine nel suo contesto: «une petite branche d'arbre qui, abandonnée sur le sable par une soirée d'hiver, se trouve couverte le lendemain de ces blanches et bizarres cristallisations que dessinent les gelées capricieuses de la nuit»: segno della sincera attenzione che Balzac porterà sempre verso il suo grande contemporaneo, e che sfocerà nell'importante, acuto intervento critico da lui dedicato alla *Chartreuse de Parme*.

Prima, grande opera narrativa del giovane Balzac, e prima effettiva pietra dell'edificio, è invece *Les Chouans*, redatto, per indicazione d'autore, nel 1827, pubblicato nel 1829, rimaneggiato per la seconda edizione del 1834, rilavorato ancora – per

il collegamento dei personaggi con l'insieme della *Comédie humaine* – ben più di dieci anni dopo, nel '45.

Romanzo storico scritto sull'esempio di due modelli che occupavano allora l'orizzonte mentale dell'autore, Fenimore Cooper (soprattutto per *L'ultimo dei Mobicani*) e Walter Scott (soprattutto per *Ivanhoe*), si incentra sulle sommosse del 1799, in Vandea e in Bretagna, dei *royalistes* e dei contadini di quelle regioni, fedeli al re e alla religione, e fieramente contrari alla Repubblica. Quanto ai contadini, essi si riconoscono in Jean Chouan – selvaggio, fantastico ribelle –, da cui la denominazione loro attribuita che dà il titolo al romanzo: gli «Chouans».

Vestiti di pelli di capra, si organizzano, sotto la guida degli aristocratici e dei nobili (i «ci-devant»), in compagini paramilitari, che tengono bravamente testa agli eserciti della Repubblica e alle Guardie Nazionali.

Questo, per il quadro storico generale entro il quale si svolgono gli eventi.

I quali riguardano, dal punto di vista propriamente narrativo, la passione del marchese di Montauran, schierato dalla parte degli insorti, per Mademoiselle de Verneuil (figlia naturale del duca di Verneuil), la *demi-mondaine* che il capo della polizia del governo repubblicano ha messo sulla pista del marchese al fine di sedurlo e consegnarlo alla Repubblica.

Tali le «informazioni» narrative soggiacenti alla vicenda: le quali però non vengono immediatamente notificate nel testo. Per cui, per buona parte della storia raccontata, i personaggi principali risultano, per metà, avvolti nell'ombra. Ma è proprio questo il primo tratto geniale del giovane Balzac: l'ombra che parzialmente copre i personaggi custodisce quella riserva di senso che permette all'autore di articolare e organizzare – in un susseguirsi di colpi di scena, anche del tutto improbabili e, se vogliamo, fumettistici – l'insieme della trama e lo svolgersi dell'intera vicenda.

È il primo, geniale tratto di quel tempo assoluto, del tempo «già accaduto», che informerà il grande sistema narrativo, cui si aggiungerà – con la rielaborazione tarda del romanzo – il tratto della circolazione dei personaggi da un luogo all'altro della *Comédie humaine*.

Di essi ricorderemo innanzitutto Corentin, la spia al servizio della polizia, che riapparirà soprattutto in *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, e che sarà il principale avversario di Vautrin.

Ma ricorderemo anche l'integerrimo, inflessibile comandante delle truppe repubblicane, Hulot, poi, per i grandi meriti militari, diventato il maresciallo Hulot, che vediamo morire di crepacuore nella *Cousine Bette*, oppresso dalla vergogna per la condotta abominevole del proprio fratello, il barone Hulot, responsabile addirittura della sottrazione di fondi di stato.

Ancora al periodo giovanile appartiene il già citato racconto *Sarrasine* (1830), ove l'enunciazione narrativa – come abbiamo detto – è piegata a riflettere la frattura immanente alla storia raccontata, trasformandosi essa stessa in *récit*, nonché l'ambizioso romanzo fantastico *La Peau de Chagrin* (1830-1831).

Inserito nella sezione delle «Études philosophiques», *La Peau de Chagrin* riferisce del rapporto – «fantastico», appunto – fra durata della vita e soddisfazione del desiderio. La «pelle di zigrino», sorta di talismano che il protagonista scova presso un antiquario, ha il potere di soddisfare i desideri di colui che la possiede, accorciandosi di un certo tratto per ogni desiderio realizzato. Sennonché il talismano è in relazione con la durata stessa della vita del Soggetto, per cui quando la pelle di zigrino sarà consumata e ridotta a zero, anche la vita del suo proprietario si esaurirà e si concluderà.

È la prima messa in scena, da parte di Balzac, delle relazioni del Soggetto umano con le forze occulte che agiscono fuori di lui e ne determinano la vita e il destino, e di cui forniranno ulteriore rappresentazione il subito successivo (e profondamente autobiografico) *Louis Lambert* (1832) e soprattutto *Séraphita* (1833-1835), sorta di sublime «fumetto» mistico-fantascientifico, tutto appoggiato alle teorie di Swedenborg.

Ma per *La Peau de Chagrin* si dovrà segnalare che, pur con straordinari momenti di perizia e potenza narrative (le descrizioni delle sale da gioco, dei banchetti e dell'orgia), il romanzo, che comunque godrà ancora di un grande successo di pubblico, si presenta in definitiva come sostanzialmente disomogeneo, probabilmente a causa delle frequenti interruzioni di redazione, per la concomitante stesura di altri lavori. Esso annovera, in ogni caso, brani di una impressionante modernità di invenzione concettuale, come ad esempio il seguente passo, che sembra incarnare (anticipare) quanto Lacan afferma circa la pulsione scopica e la doppia struttura dello sguardo. Si tratta della moneta da cento soldi che Raphaël de Valentin, il protagonista ridotto al verde, scopre nel cassetto, e che, dopo

aver ricevuto lo sguardo avido di Raphaël (pulsione scopica), gli restituisce, non virtualmente, il suo proprio sguardo. Per cui è la moneta, insomma, che viene descritta mentre «guarda» il protagonista: «j'aperçus collée contre une planche latérale, tapie sournoisement, mais propre, brillante, lucide comme une étoile à son lever, une belle et noble pièce de cent sous [...] Ne lui demandant compte ni de son silence ni de la cruauté dont elle était coupable en se tenant ainsi cachée, je la baisai» ecc.

Ma *La Peau de Chagrin* è volta anche a recuperare una radice letteraria del più recente passato. Nelle parti conclusive, e precisamente nel corso del ritiro del protagonista sulle sponde del lago di Bourget, nella registrazione di impressioni e sensazioni del Soggetto al contatto con la natura, Balzac riprende e rinnova una tematica tipica del primo romanticismo, nella fattispecie quello di *Oberman* di Senancour: del resto ampiamente citato nella prefazione alla prima edizione di *Le Père Goriot* (1835) e definito, nella seconda parte delle *Illusions perdues* (1839), per bocca di Lousteau, il giornalista-letterato che sarà il protagonista della *Muse du Département*, «un magnifique livre».

A questo punto si impone un'importante osservazione. Come abbiamo già segnalato, la giovanile *Peau de Chagrin* viene collocata dall'autore, una volta maturata l'idea del sistema globale della *Comédie humaine*, nella penultima sezione, o articolazione, di esso: quella delle «Études philosophiques» e precisamente ad apertura delle stesse. Non solo, ma la già citata *Séraphita*, anch'essa del periodo giovanile, è posta a conclusione della sezione. Là, il romanzo filosofico del genere fantastico; qui, il romanzo filosofico del genere mistico-fantascientifico. Che però, nelle sue parti più riuscite e più autenticamente sentite dall'autore, è nientemeno che il romanzo dell'androgino, la cui duplicità (Séraphitus-Séraphita) appare ripercossa anche sul piano puramente grammaticale. Infatti, spesso nello stesso spazio testuale, è possibile assistere all'alternarsi delle marche del maschile e del femminile, a seconda del rapporto che l'androgino (Séraphitus-Séraphita) ha nei riguardi dell'allocutario di quel momento, suo partner e amante: Minnie, la fanciulla, o Wilfried, l'uomo.

Con *Séraphita* si tratta, in definitiva, della sublimazione in chiave mistica del tema dell'androginità che percorre tutta

la *Comédie humaine*: dal precedente Sarrasine del racconto eponimo al contemporaneo de Marsais della *Fille aux yeux d'or*, al successivo Lucien de Rubempré, figura centrale dei due grandi cicli delle *Illusions perdues* e di *Splendeurs et Misères des Courtisanes*.

Ora, se si pensa che, agli stessi anni della *Peau* e di *Séraphita*, appartengono *Le Chef-d'oeuvre inconnu* (1832) e *La Recherche de l'Absolu* (1834), ancora collocate nella stessa sezione delle «Études philosophiques», da Thibaudet definita «l'acropoli della *Comédie humaine*», è evidente che l'acropoli – il fastigio e il coronamento dell'immane costruzione – risulta edificata proprio all'inizio della gigantesca impresa e quindi in anticipo su tutte le altre, e più corpose, parti di essa. Per cui si riconferma, anche sotto questa angolatura, il concetto di quel tempo già accaduto che informa la *Comédie humaine* e presiede – a tutti i livelli – alla sua esecuzione.

Ma se, nella *Peau* e in *Séraphita*, il tema è quello del rapporto del Soggetto con le forze misteriose dell'universo che agiscono fuori di lui, ora, in *Le Chef-d'oeuvre inconnu* e in *La Recherche de l'Absolu* si tratterà, per Balzac, di misurare l'individuo con un progetto interno di realizzazione che va oltre i limiti umani, in un vero e proprio confronto con l'impossibile. E sarà, rispettivamente, l'impossibile dell'arte, per Frenhofer, qualora questa miri a identificarsi con il pulsare stesso della vita; l'impossibile della scienza, per Balthazar Claës, qualora questa punti alla manipolazione e al dominio degli elementi primari costitutivi della totalità delle sostanze presenti nell'universo, al fine di pervenire al principio unico dell'universo stesso: il principio Assoluto.

Se nel primo racconto, comunque celebratissimo, permane sfuocato il rapporto fra modello ed esecuzione pittorica, rapporto attorno a cui ruota la ricerca di Frenhofer, con la seconda opera abbiamo a che fare con uno dei primi veri e propri vertici dell'arte di Balzac. *La Recherche de l'Absolu* è un capolavoro di progressione narrativa e ossessiva, dominata dalla paranoica idea di Claës, alla quale tutto viene sacrificato – beni, proprietà, affetti – e a cui fanno corona, testimoni esterrefatti e impotenti, i familiari: dalla moglie (che ne muore) ai figli e soprattutto alla figlia, Marguerite, che eredita dalla madre il compito di proteggere quanto resta – come beni, come legami – della famiglia stessa. Mirabili le rappresentazioni degli interni

della dimora che alberga i personaggi dell'antica nobiltà fiamminga (la storia è ambientata a Douai, nelle Fiandre francesi), con le sue vicende di opulenza e di splendore, e poi di povertà e di squallore, di nuovo sostituiti dalle forme e dagli oggetti del benessere, secondo l'alternarsi della fortuna. Per cui sono forse gli oggetti – in quanto sottoposti a una continua sovra-determinazione, dovuta all'istanza egemonica della ricerca di Claës –, sono forse gli oggetti i veri protagonisti dell'opera, in sintomatica omologia con i capolavori della pittura del Nord.

Sovvertendo qui il nostro proposito di linearizzazione cronologica, toccheremo adesso due altri capolavori, inclusi sempre nella sezione filosofica e ancora improntati alla *quête* dell'impossibile: i già citati *Gambara* (1837) e *Massimilla Doni* (1839).

Il primo incentrato sul musicista Gambara, completamente dedito a cogliere «l'essenza eterea della musica» («une certaine substance éthérée»), non solo attraverso le partiture ma anche mediante la fabbricazione di nuovi strumenti, e nella cui ricerca brucia, distrugge la sua esistenza, insieme a quella di Marianna, la moglie, di cui si è invaghito il Narratore-testimone del racconto, il conte Andrea Marcosini, fuoruscito dall'Italia perché inviso al governo austriaco. Sennonché quell'essenza sublime della musica, quelle celesti armonie vagheggiate e intuite da Gambara, si traducono, nella partitura e poi nell'esecuzione, «nella più frastornante cacofonia che potesse mai colpire le orecchie dell'ascoltatore». E tuttavia, ecco come Gambara «vede» la musica che è chiamato a comporre: si dice «vede», sia perché si tratta del verbo incluso nel testo, sia perché la descrizione squisitamente visiva che ne fa Gambara è probabilmente il modello che seguirà Proust nella composizione dei propri equivalenti figurali delle musiche di Vinteuil. Si legga:

Je vois une mélodie qui m'invite, elle passe et danse devant moi, nue et frissonnante comme une belle fille qui demande à son amant les vêtements qu'il tient cachés. Adieu, il faut que j'aille habiller une maîtresse, je vous laisse ma femme.

Ma anche il secondo racconto, *Massimilla Doni*, costituirà, per il Proust degli equivalenti visivi della musica, un modello. Nei commenti sul *Mosè* di Rossini della protagonista Massimilla

all'ospite francese, ricorrono immagini di questo tipo: «l'accord point sur la première corde des premiers violons avec une douceur boréale [...]. Comme la lumière va colorant de proche en proche les objets» ecc. Ma si legga soprattutto il seguente brano, da cui, in Proust, la ripresa delle figure degli angeli a conclusione della descrizione delle musiche di Vinteuil (rispettivamente della sonata e del «septuor»: un angelo dolce e grave di Bellini che suona la tiorba, un arcangelo scarlatto di Mantegna che dà fiato a una buccina):

Ne croirez-vous pas voir les cieux entr'ouverts, les anges armés de leurs sistres d'or, les séraphins prosternés agitant leurs encensoirs chargés de parfums, et les archanges appuyés sur leurs épées flamboyantes.

Ambientato a Venezia, memore dello Stendhal italiano (del resto citato nel testo) per le riflessioni del Narratore sull'amore in Italia, nonché del Diderot del *Neveu de Rameau*, il racconto è un nuovo, abbagliante vertice della narrativa di Balzac.

È un intreccio a più voci della *quête* dell'impossibile. Che è anzitutto, per il protagonista Emilio Memmi, l'impossibile del corpo di Massimilla, «irraggiungibile» carnalmente per l'intensità emotiva che priva fisicamente Emilio del proprio corpo (simile in questo a «quegli angeli a cui i pittori non prestano che una testa e due ali»): raggiungerà l'amata tramite la sostituzione notturna di Massimilla con la cantante Clarina. Vi è poi l'impossibile che persegue il tenore Genovese, il quale, nel tentativo di portare ad esecuzione la partitura celeste della musica degli angeli, non fa che emettere – senza rendersene conto – ragli e belati. Infine, vi è l'impossibile perseguito dal vecchio duca Cattaneo, marito di Massimilla, le cui sole estasi sono quelle provocate dall'accordo assoluto di due voci, o di una voce con le note di un violino.

Ma è anche il racconto della sopravvenuta necessità – ancora impossibile – di degradare l'amore di specie sublime (divina) nell'amore di specie terrestre (carnale), affinché il protagonista possa sottrarsi alla follia del non-compimento. Il compimento di fatto si avrà, ma solo con la precipitata sostituzione dei corpi.

Il finale (superbo) è – alla maniera di Stendhal – concentrato nella frase: «La duchesse était grosse».

Ma ecco che, attorno al letto di Massimilla – con improvviso, brillante scarto di registro – si radunano piangenti tutte

le incarnazioni del divino nella femminilità, quali sono state realizzate nell'arte dai maggiori artisti d'Europa, da Bellini a Michelangelo a Raffaello ecc.

Vi è di più. Concentrazione di un romanzo all'interno del racconto (si ricordino le concentrazioni narrative di Borges), è quella riferita alla vita e alla storia del melomane Capraia, una delle riuscite più alte dell'arte di Balzac.

Tale, nei suoi elementi di più spiccata eminenza artistica, l'aspetto dell'acropoli che conclude la struttura globale del sistema, o di quell'organismo che è la *Comédie humaine*. Per cui non resta ora che addentrarci nella sterminata costruzione dell'edificio o, per adoperare l'altra metafora, nei complessi, infiniti gangli di quel gran corpo vivente. Ne circoscriveremo, anche qui, solo gli elementi essenziali, in ordine alla cronologia, sia pur approssimativa, della redazione.

3.2. I capolavori

Più o meno contemporanea dell'edificazione dell'acropoli, prende inizio la costruzione della parte più estesa dell'edificio: quella intestata alle «*Études de mœurs*» («Studi di costume»), articolate nella serie di «scene» segnalate più indietro.

Cominciano ad apparire i grandi capolavori come *Eugénie Grandet* (inserito nelle «scene della vita di provincia») o come il celebre trittico dell'*Histoire des Treize*, inserito nelle «scene della vita parigina» (1. *Ferragus*; 2. *La Duchesse de Langeais*; 3. *La Fille aux yeux d'or*), ove la discontinuità o la non omogeneità dei singoli racconti appare compensata dalla prodigiosa carica di visionarietà, di drammaticità e di mistero che essi contengono e che li hanno resi, giustamente, così famosi.

Con *Eugénie Grandet* (1833), il potente squarcio sulla vita di provincia – con la monotonia delle sue abitudini, la grettezza, la bassa avidità del profitto, il deserto morale e così via – definisce l'ambiente entro il quale si muovono le due figure primarie del romanzo: la figura di Monsieur Grandet, lo spietato affarista senza scrupoli, «capace di sfruttare spregiudicatamente prima la Rivoluzione – che è all'origine della sua ascesa sociale –, poi la nuova forma di investimento rappresentata dai titoli del debito pubblico» (Mariolina Bongiovanni Bertini), il quale, all'approssimarsi della morte, si trasforma in avaro paranoico

(«l'oro» è il significante primario che determina e conclude la sua vita); e poi la figura della figlia, Eugénie, devota al padre, di cui accetta la pur tirannica autorità, ma verso il quale non si pèrita di affermare la propria indipendenza e autonomia una volta venuta a conoscenza della propria realtà interiore: nella fattispecie quella che le viene rivelata dal sentimento amoroso suscitato in lei dal cugino Charles. Sentimento, comunque, mal collocato e destinato a far naufragio, dato che Charles apparirà ben presto come una variante – nel moderno e, perciò, forse peggiore – dello stesso Monsieur Grandet. Avidità, falsità, arrivismo, mancanza di scrupoli, sono le pulsioni che abitano il giovane Charles, anch'egli dominato, come lo zio, dal significante primordiale dell'«oro».

Col trittico dell'*Histoire des Treize* (1833-1835), Balzac offre ai propri lettori ancora uno squarcio di vita, ma, ora, della vita parigina, con le sue ombre e le sue livide luci, i suoi piaceri e i suoi orrori, i suoi vizi e le sue perversioni, e ove ancora il significante dell'«oro», emblematizzato nel terzo racconto del trittico come elemento antropomorfo (*La Fille aux yeux d'or*), sembra egemonizzare l'intero universo degli umani lì rappresentato.

Ma Balzac, nel trittico, intende soprattutto mettere in scena quello che la città di Parigi e la multiforme, stratificatissima società che la abita, nascondono come vita segreta, e di cui la setta dei Tredici costituirebbe il concentrato, insieme reale e simbolico.

Di qui, in ognuno dei tre racconti, le ampie descrizioni iniziali sia, come in *Ferragus*, della città nel suo aspetto fisico, dalle strade e quartieri nobili ai vicoli e quartieri malfamati, dalle dimore di lusso ai più miserabili *taudis*; sia, come nella *Duchesse de Langeais*, della città nel suo aspetto sociale, nella fattispecie quello dell'aristocrazia del faubourg Saint-Germain nelle sue implicazioni con la borghesia e con la politica del tempo; sia, come nella *Fille aux yeux d'or*, della città nella sua configurazione simbolica, quale è rappresentata dalla circolazione dell'oro e del piacere nei cerchi infernali della moderna metropoli: descrizioni che sottendono tutte il rinvio ai segreti e agli enigmi di Parigi e dell'umanità che la popola.

E segrete, enigmatiche, o comunque improntate almeno inizialmente al mistero, sono le vicende che i racconti mettono in scena: da quelle dell'amore segreto dell'ex galeotto Ferragus per la figlia, con pedinamenti, occultamenti, laceranti rivelazio-

ni, a quelle dell'amore impossibile di Armand de Montriveau per la duchessa de Langeais, ove l'impossibilità del rapporto si fonda sull'inesperienza di ognuno dei due protagonisti circa la propria posizione sentimentale, alla passione di de Marsay (che sarà uno dei personaggi in perenne circolazione attraverso la *Comédie humaine*) per la «fille aux yeux d'or» (la «mantenuta dagli occhi d'oro» e non, come di solito si traduce, la «ragazza»), contemporaneamente amata dalla sorella sconosciuta di lui, Madame de Saint-Réal.

Racconti mirabili anche se, come si è detto, spesso discontinui e non omogenei, ma in cui esplodono le caratteristiche primarie della narrativa di Balzac: le rappresentazioni globali «colate» nel tempo concluso (nel già accaduto), cui portano sostanziale contributo le descrizioni generalizzanti e cui fanno contrasto le singole «durate» individuali; i personaggi scolpiti in base a sapienti effetti di chiaroscuro, per cui, sia i principali sia i minori, risultano per metà avvolti nell'ombra, chiusi in un segreto (o in un mistero) d'ordine esistenziale.

Inserito nelle «scene della vita privata», ma di fatto e di diritto appartenente altresì alle rappresentazioni della vita parigina – di cui l'ambientazione nella brulicante pensione Vauquer costituisce il microcosmo speculare –, è il romanzo *Le Père Goriot* (1835), cui fa capo il dispositivo della circolazione dei personaggi. Ad esempio, qui, Rastignac, che è un po' il protagonista della storia, discende dalla *Peau de Chagrin*, ove è figura di secondo piano, e continuerà poi per tutto il ciclo con esposizioni più o meno ampie e accentuate. Lo stesso si dica dell'ex ergastolano Vautrin, che avrà, nel sistema generale, funzioni capitali, grazie anche ai suoi continui travestimenti e metamorfosi (ad esempio, insieme a Lucien de Rubempré, è figura centrale nella grande quadrilogia *Splendeurs et Misères des Courtisanes*), e così per molti altri personaggi del romanzo. Il quale, se si pone come ganglio nodale del sistema, comporta di fatto, proprio per la sua funzione di *carrefour*, assenza sia di centro sia di una figura centrale (Barbérès). Esso infatti non si conclude, per cui l'arresto di Vautrin e la celebre sfida di Rastignac alla città dall'alto del Père Lachaise («e ora, a noi due!») già prevedono un seguito; non solo, ma sottolineano «quell'apertura della struttura narrativa che è stata mantenuta nel corso della narrazione» (Lanfranco Binni).

La stessa figura di Goriot è centrale solo fittiziamente,

nonostante la passione esaltata e distruttiva per le figlie (in analogia con le altre, e già esemplificate, intemperanze di pulsioni eccessive: vedi Grandet, Balthazar Claës ecc.) sembri assegnargli la centralità della rappresentazione. Di fatto, è proprio da lì – da Goriot e dalle figlie, collegate a Rastignac, che è collegato a Vautrin – che si dirama tentacolarmente la vicenda, facendone esplodere ogni immagine di centralizzazione e di chiusura. Per cui il romanzo si può benissimo configurare, per la sua organizzazione centrifuga e apertamente inconclusa, come un modello di eccezionale modernità compositiva.

Ma la palma della modernità si dovrà assegnare alla *Maison Nucingen* (1837) – ancora dalle «scene della vita parigina» – ove un superbo *polylogue* di quattro voci intrecciate e sovrapposte viene raccolto e riferito dal Narratore anonimo che, in compagnia di una sconosciuta, ascolta e registra da un salottino (un *séparé*) adiacente. Il Narratore anonimo costituisce dunque la cornice del tempo assoluto contratto in poche frasi, fra cui quella che apre il *récit*, interamente riportato al presente (si vedano in proposito, più indietro, le nostre osservazioni): «En reconnaissant les voix, je sus à quels personnages nous avions affaire. // C'était quatre des plus hardis cormorans» ecc.

Dei quattro bellimbusti, che ricompariranno in altri romanzi, Bixiou è l'informatissimo pettegolo che detiene il compito di secondo Narratore, o Narratore centrale, cui incombe di riferire della famiglia Nucingen (il titolare, banchiere di origine tedesca, è il personaggio che conta una delle frequenze più alte di apparizione nella *Comédie humaine*) e a cui si rivolgono i compagni di bisboccia, ognuno nel proprio idioletto.

Racconto splendido, interamente affidato alle quattro voci idiolettali del «polylogue», e perciò contratto nella durata temporale di una serata, e memore a volte di Stendhal (*Le Rouge et le Noir* era uscito sette anni prima), citato da Bixiou come «un des hommes les plus spirituels et les plus profonds de cette époque». In proposito, si veda anche l'ellittico, irridente, stendhaliano finale per bocca di Bixiou, finale che ha altresì il compito di ripristinare la struttura della cornice:

– Tiens, il y avait du monde à côté, dit Finot en nous entendant sortir.

– Il y a toujours du monde à côté, répondit Bixiou qui devait être aviné.

E ancora su una prodigiosa contrazione di tempo è la storia parigina di César Birotteau (*Histoire de la Grandeur et de la Décadence de César Birotteau*, 1837), che vede un buon terzo del libro concentrato nella dimensione temporale di una notte e di un giorno circa, ove gli attori sono sostanzialmente due: Birotteau e la moglie.

È uno dei più grandi romanzi di Balzac, compatto, senza sbavature, con forti risvolti di comicità, soprattutto all'inizio, nei dialoghi notturni fra Birotteau e la moglie (la vena del comico non è primaria in Balzac), e ricco delle molteplici sfaccettature dovute ai vari personaggi che lo popolano, appartenenti a tutti i ceti, e che vanno dai commessi ai padroni, dai borghesi piccoli e grandi ai banchieri e agli usurai, dai politici ai nobili. È soprattutto il ritratto – incalzante e mobilissimo – della Parigi del commercio e della Borsa, dei prestiti e dell'usura, delle cambiali e delle scadenze e, insomma, di tutte le forme camaleontiche in cui si trasforma e circola il denaro.

Il quale avvolge come una spirale terribile il buon Birotteau, l'integerrimo, scrupoloso, onesto cittadino Birotteau, che finisce per esserne strangolato e distrutto.

Il tempo assoluto, che è il tempo dell'*epos*, si incarna qui nei nuovi «valori» e nei nuovi miti della borghesia – quelli appunto del denaro e del profitto –, ma anche nella rappresentazione di un'eroica «medietà» umana, quella dei Birotteau. Ecco quanto afferma il Narratore stesso per il suo diritto a questa nuova epica (del resto segnalata, sia pur ironicamente, dal binomio dei sostantivi del titolo, *grandeur* e *décadence*, di solito riservati ai grandi eventi e ai grandi personaggi):

Troie et Napoléon ne sont que des poèmes. Puisse cette histoire être le poème des vicissitudes bourgeoises auxquelles nulle voix n'a songé, tant elles semblent dénouées de grandeur, tandis qu'elles sont au même titre immenses: il ne s'agit pas d'un seul homme ici, mais de tout un peuple de douleurs.

È di questi stessi anni l'esperimento che si pone come un *unicum* in Balzac: l'esperimento di una contraddizione strutturale, di un'aporia operativa.

Si tratta del romanzo *Le Lys dans la Vallée*, del 1836 (ultimo delle «scene della vita di campagna»), considerato da Alain «forse il più bel romanzo che esista», e, dalla parte dell'autore,

un saggio di competizione nei confronti di *Volupté* di Sainte-Beuve.

Come appunto in *Volupté*, il *Lys* mette in scena il contrasto di due forme di amore, quello idealizzato per intangibilità e quello goduto carnalmente, con le relative, annesse diramazioni psicologiche e sentimentali in opposizione, e di cui sono responsabili le due figure femminili: Madame de Mortsauf (Henriette) e Lady Dudley (Arabelle). Di fatto, risulta prioritaria la prima figura femminile, quella di Madame de Mortsauf, con la relazione che ne discende, tutta improntata alle complicazioni psicologiche del non-compimento, e in cui la critica ha creduto di individuare la proiezione di una forte componente autobiografica, identificando in Madame de Mortsauf l'angelo tutelare di Balzac, vale a dire Madame de Berny, la «Dilecta», o, forse più giustamente (secondo Anne-Marie Meininger), Zulma Carraud, la «casta amica» rimasta sempre tale per Balzac.

In ogni caso, né la precitata struttura oppositiva né l'eventuale investimento proiettivo dell'autore toccano quello che è il cuore effettivo del racconto, il suo centro incandescente, in funzione del quale si svolge e verso il quale tende tutto il *récit*: vale a dire la rappresentazione dell'agonia e della morte di Madame de Mortsauf, nonché la lettera da lei scritta al Narratore-epistolografo e primo attore maschile della storia, Félix de Vandenesse, lettera in cui la protagonista finisce per mettere a nudo la sua vera natura, da lei repressa lungo tutta la propria esistenza: natura di passione e di desiderio, mai confessati tranne che a sé, e che il protagonista, Félix, le ha, a sua insaputa, rivelato.

Si tratta di pagine altissime, ove la confessione della passione in tutti i suoi aspetti (voluttà immaginata, piacere represso, furore della gelosia ecc.) si intreccia e convive con la figura stessa della morte imminente, resa quasi visibile nella rappresentazione del corpo e del volto di Henriette, ridotta a larva, a spettro scheletrico. Ne è atroce, stupendo contrappunto il ritratto del marito, l'ipocondriaco conte di Mortsauf, con le sue ire, le sue manie, il suo egocentrismo paranoico, la cui rappresentazione trova, strutturalmente, il suo vertice proprio al capezzale della moglie morente, nel mirabile discorso indiretto libero del conte, sproloquio senza capo né coda su di sé, sulla moglie, sui medici, sulle malattie ecc.: contrappunto presentato

sullo stesso piano del tragico, ma nel registro dell'allucinazione e della follia.

Ora, tutto questo splendore, questa incandescenza di scrittura figurano, di fatto, nella lettera di Félix de Vandenesse all'amica Natalie de Manerville, lettera nella quale consiste in definitiva tutto il romanzo: che si presenta perciò come romanzo epistolare, monodirezionale, o memoriale del Soggetto all'amica, autoconfessione redatta per captarne, diciamo, la benevolenza e il consenso. Ebbene, la lettera-confessione, il memoriale-testimonianza vengono spietatamente irrisi nella sardonica, devastante risposta della destinataria, la quale rifiuta nettamente di misurarsi con l'uno e l'altro «fantasma» femminile, quello di Henriette e quello di Arabelle: il che si darebbe qualora accettasse la relazione con Félix.

Lettera magnifica di ironia e di sarcasmo, che distrugge letteralmente la figura del protagonista, già responsabile della più alta retorica del sublime di tutta la *Comédie humaine*.

Sta qui la contraddizione strutturale (l'aporia operativa) del romanzo.

Vediamo di interpretarla.

Ebbene, questa aporia sembra sottolineare (sembra affermare) che la posizione di verità, in Balzac, non sta nella letteratura, non sta, insomma, nella retorica del sublime ma nel rasoterra delle relazioni umane, che la letteratura ha il compito, umilissimo e magari ingrato, e tuttavia centrale per l'autore, di individuare e mettere a fuoco. L'altezza di scrittura della lettera-memorale di Félix de Vandenesse non è garanzia di verità – sembra suggerire Balzac – ma è solo garanzia di bellezza.

La contraddizione strutturale, allestita dall'autore del romanzo, assolve così la funzione di mettere in scena, in una relazione di opposizione, i due principî su cui si fonda la pratica letteraria da che mondo è mondo: il principio della Bellezza e il principio della Verità. Di cui il secondo, nel nostro caso, sarebbe chiamato a prevalere, in vista di un effetto di ridimensionamento retroattivo del principio della bellezza.

Di fatto, ciò che si verifica è proprio l'inverso. Nella teatralizzazione narrativa dell'opposizione, è proprio la bellezza, la retorica del sublime affidata all'ambigua penna di Félix de Vandenesse, che detiene il tasso più alto del principio di realtà. E lo detiene proprio grazie alla teatralizzazione oppositiva, e

magari a dispetto (ma questo sarebbe da discutere) della stessa posizione di principio assunta dall'*auctor*. E, in ogni caso, a dispetto di ogni posizione o principio di verità.

È probabilmente per questa complessa problematica immanente al testo che il romanzo risulta collocato alla fine della sezione delle «Études de mœurs», e quindi in sintomatica adiacenza con le successive «Études philosophiques», acropoli del sistema.

Ma si dà un altro testo, in Balzac, anch'esso responsabile di un formidabile effetto di struttura: che in questo caso riguarda non la posizione di poetica dell'autore, come accade nel *Lys*, bensì l'esposizione (la messa a fuoco) «didattica» del tempo assoluto – del tempo come *factum*, che è il tempo del Narratore o, meglio, dell'*auctor*, supervisore intemporale e onnisciente del proprio universo creativo –, quale si configura, «didatticamente» appunto, nel confronto (nella messa in rapporto) col tempo della durata, che è il tempo psichico dei personaggi e delle situazioni. L'effetto di struttura concerne insomma la didassi generativa: è la dimostrazione, per riferimento al tempo della durata, del tempo assoluto entro il quale è installato l'*auctor*.

Si tratta del racconto, che la critica colloca «fra i più complessi ed enigmatici» di Balzac (Mariolina Bongiovanni Bertini), *Les Secrets de la Princesse de Cadignan* (1839, dalle «scene della vita parigina»).

L'enigma sta, di fatto, nella seduzione che la titolare del racconto, Diane de Maufrigneuse, principessa di Cadignan, opera nei riguardi dell'integerrimo intellettuale Daniel d'Arthez, scrittore di assoluta probità e perciò non asservito né al profitto né al potere, personaggio di primo piano nelle *Illusions perdues* e una delle più grandi e rare figure positive della *Comédie humaine*.

Ebbene, la seduzione esercitata da Diane – Don Giovanni in gonnella dal variegatissimo passato sentimentale – è infallibilmente tassata negativamente dal Narratore che non risparmia al riguardo le espressioni più forti e senza ritegno. Basti, per tutte, la seguente immagine: «une larme mouilla les yeux de d'Arthez, et Diane dévora cette larme par un regard de côté qui ne fit vaciller ni sa prunelle ni sa paupière. Ce fut leste et net comme un geste de chatte prenant une souris».

Siamo, qui, in presenza del tempo assoluto, del tempo del Narratore, per il quale i fatti non sono suscettibili di modifiche:

i fatti sono quelli che sono, per cui le passate, molteplici e multiformi avventure galanti di Diane, in quanto immutabili, sono riprovevoli.

Questo (ripetiamo) dal punto di vista del tempo che ha avuto luogo, del tempo accaduto entro il quale si situa il Narratore.

Ebbene – fuori da questo tempo che permane sullo sfondo a guisa di incombente, incessante giudizio morale –, il racconto mette in scena il tempo della durata, nella fattispecie il tempo personalizzato della protagonista, la quale tende a connotare diversamente – nell'esposizione che ne fa a d'Arthez – le vicende del proprio passato sentimentale, a colorarle insomma in positivo. Ora, questa diversità di colorazione, e per ciò stesso di connotazione dei fatti, appare come menzogna solo in riferimento al tempo assoluto del Narratore, giacché per il tempo psichico della protagonista e per la sua psicologia quella diversità si iscrive in una formidabile pulsione di verità.

Ecco quanto in proposito afferma, ma da un altro punto di vista, ancora Mariolina Bongiovanni Bertini: Diane «rielabora dunque la propria vita precedente rileggendola con gli occhi dell'amato; la falsifica, certo, dipingendosi come traviata quasi a forza da un mondo odiosamente corrotto, ma la falsifica in uno slancio così perfetto e totale di adesione all'etica, alla spiritualità, al pensiero dell'amato, che la sua falsificazione diventa un gesto radicalissimo di abnegazione in cui si dissolve ogni residua durezza [resistenza?] dell'Io».

Ed eccoci ai due grandi cicli romanzeschi della *Comédie humaine*, collegati l'uno all'altro pur se appartenenti, il primo alle «scene della vita di provincia», il secondo alle «scene della vita parigina»: *Illusions perdues* (1835-1843), *Splendeurs et Misères des Courtisanes* (1839-1847).

Per servirci di un'immagine in consonanza con quell'idea di organismo già avanzata a proposito della *Comédie humaine*, diremo che, se il *Père Goriot* ne può essere considerato il cuore, in quanto motore e propulsione centrale del sistema, mentre l'*Histoire des Treize*, con i tre elementi che la compongono, misteriosi, enigmatici, radicati nel fantastico, ne può benissimo rappresentare il cervello, sede della mente e dell'immaginazione, i due grandi cicli suddetti, gonfi di vitalità, di eventi e di figure, ne costituiranno i polmoni, in quanto sede della capacità vitale dell'organismo.

Incardinati entrambi sulla figura di Lucien de Rubempré, essi ne mettono tuttavia in scena due forme opposte di vita: la vita diretta e propria del personaggio, nelle *Illusions perdues*; la vita trasposta, e assunta per delega, dello stesso, nelle *Splendeurs et Misères des Courtisanes*.

Ancora. Nel primo ciclo, Lucien è in rapporto simpatetico con l'amico, e poi cognato, David Séchard. Animati entrambi dall'illusione del successo, il primo nelle lettere, il secondo nell'industria cartacea (ha scoperto un nuovo modo di lavorazione della carta), ne sperimentano il fallimento («illusioni perdute», appunto). Nel secondo ciclo, Lucien, privato di vita propria per il patto satanico con un moderno Mefistofele, Carlos Herrera (*alias* Vautrin, *alias* Jean Collin), è in rapporto di totale dipendenza da quest'ultimo, che ne gestisce la vita, le azioni, i programmi.

Se tali sono i personaggi-cardine dei due cicli, di fatto questi ospitano un folto gruppo di figure, anche di grande rilievo, che si ritroveranno, qua e là, in altri luoghi della *Comédie humaine*, in posizioni di importanza variabile. Così, nelle *Illusions perdues*, lo scrittore d'Arthez ad esempio, fondatore di un cenacolo di intellettuali, e mentore di Lucien, sarà il protagonista, come si è visto, dei *Secrets de la Princesse de Cadignan*; il critico Émile Blondet avrà un ruolo di prim'ordine nell'opera postuma e incompiuta *Les Paysans*; mentre Étienne Lousteau, il fatuo *feuilletoniste* interamente dedito al successo immediato, sarà il protagonista della *Muse du Département*, inizialmente in coppia con l'illustre dottor Bianchon, che a sua volta apparirà in infiniti luoghi della *Comédie humaine*, tanto da suscitare nella critica il quesito sulle sue molte vite: dalla sua posizione di studente in medicina nel *Père Goriot* alla sua posizione, nella maturità, di completa dedizione al proprio lavoro, come risulta, ad esempio, in *Le Curé de Village*, e soprattutto in quell'opera di redazione tarda che è *La Cousine Bette*. E così via.

Lo stesso si dica di *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, ove, ad esempio, Corentin, il poliziotto dei servizi segreti, arriva lì addirittura dal primo romanzo di Balzac inserito nella *Comédie humaine*, e cioè *Les Chouans*; mentre il barone di Nucingen, figura di primo piano nella seconda parte del ciclo, *À combien l'Amour revient aux Vieillards*, si ritroverà quasi ovunque: dal racconto intitolato al suo nome a *César Birotteau*,

a *La Cousine Bette*. Viceversa, Esther Gobseck, la cortigiana innamorata di Lucien e concupita alla follia da Nucigen, non svolge un ruolo importante in nessun altro luogo della *Comédie humaine* (P. Citron).

Tornando al primo ciclo, «des immortelles *Illusions perdues*», come le qualificherà il barone Charlus della *Recherche* – ma già Proust, nel *Contre Sainte-Beuve*, parla in proprio di «cet admirable livre qui s'appelle les *Illusions perdues*» –, tornando dunque al primo ciclo, esso mette in scena la parabola di Lucien, dalle iniziali illusioni alla sconfitta, lungo i diversi ambienti che egli attraversa: dall'esperienza della provincia nella cittadina di Angoulême, con le sue varie stratificazioni sociali, da quelle di livello basso a quelle rappresentate dalla piccola aristocrazia che vi regna (I parte), all'esperienza parigina nei diversi «milieux» intellettuali che si trova a frequentare, da quello rigoroso e severo del «Cénacle» di Daniel d'Arthez, a quello giornalistico-mondano ruotante attorno a Étienne Lousteau, esperienza fallimentare che lo riporta al punto di partenza, e cioè ancora alla provincia e ad Angoulême (II parte); ove Lucien (III parte) finisce per avere la riconferma, oltre che su di sé anche sulla figura del sodale David Séchard, dell'onnipervasiva egemonia del denaro, con i corollari dell'avidità e della brama del profitto.

È questa, forse, la parte più direttamente autobiografica della *Comédie humaine*, ove Balzac ha proiettato le diverse fasi della sua esperienza giovanile, compresa quella di imprenditore di una piccola impresa tipografica, per cui l'*alter ego* dell'autore sarebbe qui David Séchard. Ed è la parte, come abbiamo già detto, che mette in scena la vita vera di Lucien, dapprima nella fase dell'effimero successo giornalistico-letterario-mondano, poi nella sconfitta.

Ma non si può non citare, per le *Illusions perdues*, la lettura, interamente ideologizzata e comunque importante, che ne ha proposto Lukács: quella di «un poema tragicomico sulla capitalizzazione dello spirito» nel suo manifestarsi sul piano della letteratura. Per cui la capitalizzazione, nel grande ciclo narrativo, perviene a coinvolgere tutti gli elementi e le fasi del processo letterario: «dalla fabbricazione della carta fino al sentimento lirico». Tanto che Lukács giungerà ad affermare che «la vera azione del romanzo consiste nell'ascesa e nel trionfo del capitalismo».

Nel secondo grande ciclo narrativo, *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, il protagonista è ancora Lucien, che ora figura, però, totalmente destituito di vita propria: è una sorta di ripetizione inconsistente di se stesso, la cui esistenza, le cui mosse, le cui azioni sono programmate da Carlos Herrera (*alias* Vautrin, *alias* Jacques Collin, *alias* Trompe-la-Mort ecc.), che nel giovane effeminato e bellissimo, amato dalle grandi dame di Parigi come dalle cortigiane, vede una possibilità di incarnazione, nel positivo, di sé. Lucien, nel secondo ciclo, è insomma la proiezione del sogno di Vautrin: quello di essere Lucien. Ma ecco, per la precisione, questo intervento in proposito del Narratore:

Pour lui, Lucien était son âme visible. // Trompe-la-Mort dînait chez les Grandlieu, se glissait dans le boudoir des grandes dames, aimait Esther par procuration. Enfin, il voyait en Lucien un Jacques Collin beau, jeune, noble, arrivant au poste d'ambassadeur. // Trompe-la-Mort avait réalisé la superstition allemande du DOUBLE par un phénomène de paternité morale.

Il sogno di Carlos Herrera-Vautrin-Jacques Collin si svolge così, incarnato nella figura di Lucien, nei vari ambienti che contraddistinguono le quattro parti del ciclo, e cioè nel mondo delle prostitute di gran classe (I parte); nel mondo dei grandi finanziari, corrotti e corruttori come i peggiori criminali, il cui prototipo è il barone di Nucingen, follemente innamorato della cortigiana Esther, *maîtresse* segreta di Lucien (II parte); il mondo della polizia, dei tribunali, dei criminali e dei detenuti (III parte). Qui, il sogno di Carlos Herrera-Vautrin si spezza con la morte, per suicidio, di Lucien. Ma continuerà, assunto in proprio, nella IV parte, e cioè nel mondo degli amministratori della giustizia (giudici, procuratori generali, servizi segreti ecc.), ove il suo potere, che già ha avuto modo di esercitarsi su tutti gli altri poteri con cui è venuto in contatto – da quello della criminalità a quello dell'aristocrazia, da quello della gestione finanziaria a quello dell'amministrazione politica della cosa pubblica –, si rivela tanto forte da permettergli di riuscire a farne parte. L'ultima incarnazione dell'ex ergastolano è infatti quella della sua assunzione fra i capi della polizia segreta.

«Colonna vertebrale» (l'espressione è di Balzac) che collega l'uno e l'altro ciclo al *Père Goriot*, Jacques Collin-Vautrin-Carlos Herrera, incarnazione del demoniaco in termini di modernità, è

forse la più potente delle creature di Balzac. Simbolo del male in tutte le sue forme e sotto gli aspetti più disparati, è anche la figura di una potenza sovrumana nell'ambito dell'umano e del terrestre, di cui sono segno tangibile anche se enigmatico le continue, inquietanti metamorfosi. Ma potrebbe anche essere l'emblema trascendentale della città di Parigi, o della moderna metropoli, che ospita tutte le forme del male, della corruzione e dell'abiezione, e ove tutto è sottoposto a trasformazione, a partire dal male stesso.

Si potranno verificare così, anche sotto questo aspetto, gli effetti di quel tempo assoluto, tanto spesso citato da noi, in quanto passibile di spostare l'istanza del realismo, dal piano di una mimesi delle cose al piano della trascendenza emblematica e fantasmatica. E starà proprio lì la differenza dal contemporaneo Eugène Sue e dai suoi *Mystères de Paris*: differenza di cui Balzac – anche se disturbato dal successo del rivale – era perfettamente consapevole: e proprio in relazione a *Splendeurs et Misères des Courtisanes* che ne sembrano echeggiare i motivi e la tematica.

Di questo vertiginoso secondo ciclo narrativo, tutto incentrato sull'altrettanto vertiginoso movimento della città di Parigi, il quale sembra riflettere, appunto, le metamorfosi di Carlos Herrera, non si possono non ricordare certi luoghi di sconvolgente bellezza e profondità. Ne segnaliamo due.

Il primo, di sicura memorizzazione stendhaliana, già comunque segnalata dalla critica (P. Citron, A.-M. Meininger), concerne la scena del Tribunale in cui Madame de Sérizy, amante di Lucien, brucia i verbali dell'interrogatorio che costituiscono la prova della colpevolezza dell'amato, scena che riproduce – mirabilmente comunque – quella famosa della *Chartreuse de Parme*, in cui la Sanseverina – per salvare Fabrice – compie lo stesso gesto di fronte al principe Ernesto V Farnese e alla di lui madre: scena che Balzac, nel grande articolo sulla *Chartreuse* apparso nel 1840 sulla «Revue Parisienne», considerava uno dei vertici del romanzo contemporaneo.

Il secondo luogo, che non ha nulla di effettivamente collegabile a Stendhal ed è tuttavia ancora stendhaliano per la inaudita profondità nella registrazione di certi dettagli, è di qualche pagina dopo, e riguarda il suicidio di Lucien: e precisamente il suo «sguardo» sulle cose prima di abbandonarle per sempre, le quali, per ciò stesso, risultano sottoposte

a una straordinaria, straziante sovradeterminazione. Sono le cose ultime che vede l'occhio di Lucien, le cose investite dalla sua ultima pulsione al vedere. Si tratta delle architetture della Conciergerie:

Lucien vit le Palais dans toute sa beauté primitive. La colonnade fut svelte, jeune, fraîche. La demeure de Saint Louis reparut telle qu'elle fut, il en admirait les proportions babyloniennes et les fantaisies orientales. Il accepta cette vue sublime comme un poétique adieu de la création civilisée.

La domanda che, a questo punto, *non* dobbiamo porci e che tuttavia *non possiamo non* porci, sarebbe dunque la seguente: se Balzac avesse scritto di meno non avrebbe forse raggiunto la profondità di Stendhal? Ma ecco la risposta. Balzac non è uno scrittore della profondità in quanto è uno scrittore di quel tempo assoluto che coincide con la «distanza epica» dalle cose e dagli eventi. Per cui la quantità della produzione non è altro che la conseguenza «naturale» della somma di cose e di eventi offerti all'occhio dell'*auctor* dalla distanza epica del tempo assoluto.

Quanto ai fatti di profondità, questi corrispondono, semplicemente, ai momenti, isolatissimi, di approssimazione dello sguardo a determinate cose ed eventi che impongono, per certe loro particolarità, visione a distanza ravvicinata, quale è, in genere (come si è constatato), la visione di Stendhal. Si spiegano in questo modo – oltre, eventualmente, che come memorizzazione dovuta all'ammirazione di Balzac per il suo grande, e misconosciuto, contemporaneo – gli effetti-Stendhal di varie opere e luoghi della *Comédie humaine*.

Ecco, a puro titolo di esempio, due estrapolazioni da quello splendido romanzo della visione a distanza sulla Bretagna, che è *Béatrix* (1838-1844: ove l'intervallo delle date designa semplicemente la rielaborazione dell'opera su testo precedente).

Ebbene, quando la protagonista, Béatrix, prende la grave decisione di fuggire con l'amante, il cantante-compositore Gennaro Conti, lo fa, del tutto bruscamente e dalla sera alla mattina, a partire da una motivazione minima, ma che risulta appunto, stendhalianamente, sovradeterminata: riguarda l'insistenza del marito – totalmente priva di sospetti e sottintesi – nel voler accompagnarla a teatro e poi in visita a un'amica (nel tentativo di lei di farlo desistere).

Il secondo esempio concerne le riflessioni del bel Calyste

du Guénic davanti alle tracce delle ruote del calesse che porta le due donne da lui amate, Béatrix e Félicité, riflessioni che condensa la semplicissima frase (ma anch'essa sovradeterminata alla Stendhal) pronunciata ad alta voce verso il domestico: «le charmant chemin».

Queste manifestazioni della profondità, frutto di una visione a distanza ravvicinata, riguardano la parte del romanzo tutta incentrata sulle situazioni psicologiche dei tre personaggi, e precisamente di Calyste du Guénic alle prese con Félicité des Touches e con Béatrix de Rochefide, complicate – ancora, se vogliamo, stendhalianamente – dalla presenza degli amanti delle due dame, il già citato Gennaro Conti e il letterato Claude Vignon. Ed è la parte romanzesca del libro. Giacché il vero tema dell'opera sta – come si è già detto – nella visione a distanza della Bretagna, focalizzata su due luoghi, o poli, in opposizione: il polo della cittadina di Guérande, sede dell'antica famiglia feudale, ora poverissima, dei du Guénic, con le abitudini fisse e regolari della veneranda dimora, le visite e le riunioni serali dei vari personaggi per la partita alla *mouche*, le loro manie e i loro tic, cui si aggiungono le espressioni e battute gergali dei due stupefacenti domestici, Mariotte e Gasselín; e il polo della tenuta di Les Touches, sede prestigiosa di Félicité, sull'estrema punta occidentale della regione, dove il paesaggio di rocce, di sabbia e di paludi saline è il vero, selvaggio protagonista della rappresentazione.

Paesaggio cui sicuramente guarderà – come abbiamo già osservato – Julien Gracq per il suo *Rivage des Syrtes*, e che Mariolina Bongiovanni Bertini considera «uno dei momenti più lirici dell'intera *Comédie humaine*».

E ancora Stendhal è presente, nella forma esplicita dell'omaggio, nel romanzo, rivalutato recentemente, *La Muse du Département* (1843-1844: anch'esso, come *Béatrix*, rielaborazione e raggiustamento di testi precedenti).

Riguarda le *nuances* del sentimento amoroso, qui incarnate dalla protagonista Dinah de La Baudraye, e già a suo tempo – come osserva il Narratore – messe in luce e analizzate, appunto, da Stendhal: «un des hommes les plus remarquables de ce temps, dont la perte récente afflige encore les lettres, Beyle (Stendhal) les a, le premier, parfaitement caractérisées». E continua, nella pagina successiva, elencando le cinque tipologie della manifestazione amorosa fissate nel *De l'Amour*.

Se, come osserva Alain in una fulminante definizione, il colore del racconto è quello del «lutto amoroso» («ce deuil de l'amour est la couleur du récit»), ciò non toglie che il composito prodotto sia percorso da un capo all'altro da una eccezionale, abbastanza rara in Balzac, vena di ironia, che spesso esplode nella più franca comicità. Il che si verifica soprattutto all'arrivo a Sancerre, ospiti di Madame de La Baudraye, del giornalista Lousteau (che sarà il triste responsabile di quel «deuil de l'amour» di cui sopra, nei confronti di Dinah de La Baudraye) in compagnia del dottor Bianchon: mirabile coppia, di cui probabilmente si ricorderà Flaubert per il suo *Bouvard et Pécuchet*.

Se l'acme dell'ironia sta nel discorso indiretto libero di Gâtier Boirouge, *sancerrois* innamorato di Dinah, quando informa i due illustri ospiti circa la padrona di casa, l'apice del comico si situerà, sempre nell'ambito della stessa circostanza narrativa, nell'inserimento del racconto, frammentato e discontinuo, *Olympia ou les vengeances romaines*, ad opera di Lousteau, nel corso di una delle provincialissime serate al castello della Baudraye.

Prima di affrontare i due capolavori della produzione tarda, raccolti sotto la titolazione comune di *Les Parents pauvres*, vale a dire *Le Cousin Pons* e *La Cousine Bette*, inseriti nelle «scene della vita parigina», ci soffermeremo su due opere fortemente caratterizzate dal punto di vista compositivo: *Le Curé de Village* (scritto a tappe, fra il 1837 e il 1845) delle «scene della vita di campagna», e i *Mémoires de Deux Jeunes Mariées* (1841), delle «scene della vita privata».

Quanto al *Curé de Village*, esso è la storia dell'espiazione di un crimine, cui ha partecipato l'eroina, moglie di un ricco banchiere di Limoges, Véronique Graslin, come lei stessa, in punto di morte, confessa unitamente alla rivelazione dell'effettivo esecutore, l'operaio Jean-François Tascheron, già finito sulla forca, a suo tempo, in base alle prove schiaccianti contro di lui. Il prezzo dell'espiazione, o della redenzione, sarà la totale dedizione di Véronique al paese di Montégnac, luogo d'origine dei Tascheron, che provvederà, attraverso massicce opere di bonifica del territorio, a trasformare interamente con evidente beneficio della comunità. E per questo riguardo l'opera si conetterà al *Médecin de Campagne* (1833).

La critica ha osservato, giustamente, che *Le Curé de Village*

rappresenta l'anello di congiunzione fra il *Faust* di Goethe (si pensi soprattutto, per la trasformazione del paesaggio, al *Secondo Faust*, tradotto da Nerval e uscito nel 1840) e Dostoevskij, di cui preannuncia tutta la problematica connessa al delitto.

Ma la novità del testo non sta lì: anzi, da questo punto di vista, la stessa Madame Hanska giudicava improbabile il comportamento dell'eroina, mentre Taine ne considerava i personaggi come assolutamente privi di consistenza.

La novità assoluta del testo (come ha intuito Alain) sta nell'ombra che ne intride il tessuto. Niente, infatti, risulta svelato del tutto, e le situazioni e i personaggi di base permangono avvolti nel mistero.

Non si tratta, come di solito avviene nella *Comédie humaine*, e come già abbiamo avuto modo di segnalare, di quell'ombra che grava, inizialmente, quasi sempre sui personaggi, e che è destinata a dissolversi sotto le successive illuminazioni degli stessi, o comunque ad essere sostituita da altra ombra (si pensi ai misteri di cui è depositario Vautrin, e alle successive trasformazioni dello stesso che tanti ne scioglie quanti ne incarna di nuovi). No: qui si tratta dell'ombra costitutiva del *récit*, la quale sembra trarre origine da un gorgo oscuro, un gorgo di tenebra, di cui il Narratore non fa parola.

È l'ombra, la tenebra, la parte «non scritta» (come acutamente sottolinea Alain) relativa alla passione dei due amanti: passione gigantesca, se ha potuto dar luogo, in due esseri di spiccata onestà e rettitudine, a un crimine del genere (l'assassinio di un vecchio avaro e della serva venuta in suo soccorso), la cui repressione, o cancellazione, nel testo è responsabile di diffondere la sua ombra sulle articolazioni portanti della vicenda e, praticamente, sull'intera rappresentazione.

E veniamo ai *Mémoires de Deux Jeunes Mariées*, romanzo di suggestiva modernità, l'unico nella *Comédie humaine* che adotti il genere epistolare (se si eccettua il *Lys dans la Vallée*, che di fatto, come abbiamo già segnalato, è finzione monologante in forma di lettera alla prima persona): genere che risulta comunque ridotto – salvo alcuni interventi sporadici a terzi – alle due sole protagoniste del racconto, Louise e Renée, le quali, dopo la comune esperienza del convento, riferiscono l'una all'altra della loro vita, del loro rapporto col mondo, e in particolare delle loro reazioni e atteggiamenti nei riguardi del sentimento amoroso.

Alla totale apertura ed esigenza di Louise nei confronti dell'amore e della passione, fa da contraltare la riserva, l'oculatezza di Renée, che mira invece al matrimonio e alla famiglia, soprassedendo alle più profonde pulsioni sentimentali. Per Renée, il matrimonio è l'ordine, il controllo, la messa in mora della passione; per Louise, si tratta invece della posizione opposta, e dell'esperienza, o delle esperienze che ne conseguono. Le quali si manifestano sotto due aspetti. In una prima esperienza della passione (o creduta tale), Louise mira a una totale sottomissione dell'uomo; ma in una seconda esperienza (probabilmente più vera), la situazione si capovolge: è Louise che si trova ora subordinata al proprio partner.

Lo scavo in prima persona dei due caratteri, quello baldanzoso e avventuroso di Louise, e quello riflessivo e pacato di Renée, è semplicemente mirabile. Con punte assolute di profondità all'interno del femminile (sta lì il punto di forza del libro), come le descrizioni, sempre in prima persona, da parte di Renée, del parto e della maternità (che così pochi esempi hanno in letteratura), insieme a quelle, successive, della cura dei figli: i bagni, i lavaggi, i giochi, l'esperienza angosciante delle loro malattie. Il che faceva osservare a George Sand, dedicataria del romanzo, in una lettera a Balzac:

je trouve que vous lavez trop ces enfants devant nous! Et cependant avec quel art prodigieux et quelle charmante poésie, vous nous faites, malgré tout, accepter toutes ces éponges et tous ces savons! Mais la lettre sur l'enfant malade est si vraie, si énergique, si sublime qu'il faut, mon cher, que vous ayez [...] un souvenir d'existence antérieure où vous auriez été femme et mère [corsivo nostro].

Si tratta forse, insieme alla descrizione della morte procurata di Louise, della parte più potente del libro, ove Balzac sembra incarnare, nel proprio spirito e nel proprio vissuto, miracolosamente, il femminile al suo livello di maggior profondità: quel livello – ripetiamo – che la letteratura, in genere, ha meno indagato, se non addirittura occultato e rimosso: e cioè l'esperienza della maternità, dalla gravidanza con tutti i suoi fenomeni (splendido quello della voglia, in Renée, delle arance putride, con la descrizione della loro ricerca presso i più modesti fruttivendoli, unitamente a quella della voracità con cui le divora: «ces affreux oranges sont mes amours») al parto, cui sono dedicate pagine altissime che nessun autore

ha mai scritto e che nessuna femminista scriverà mai tanto ignorante è del femminile («la souffrance a fleuri comme une couronne au-dessus de ma tête. Il m'a semblé qu'une immense rose sortie de mon crâne grandissait et m'enveloppait. La couleur rose de cette fleur sanglante était dans l'air. Je voyais tout rouge. Ainsi parvenu au point où la séparation semble vouloir se faire entre le corps et l'âme, une douleur, qui m'a fait croire à une mort immédiate, a éclaté. J'ai poussé des cris horribles»), alle precitate descrizioni circa le cure dei figli, stupendamente sottolineate da George Sand. Che segnala altresì un'altra cosa: è come se Balzac, grazie alla sua portentosa capacità di identificazione proiettiva, avesse conosciuto in prima persona queste esperienze centrali per la vita di una donna: la gravidanza, il parto, la maternità.

Intanto, nel 1846, escono le *Petites Misères de la Vie conjugale, pendant della Physiologie du Mariage*: come abbiamo già detto, sono gli unici testi inclusi nell'ultima sezione della *Comédie humaine*, quelle «Études analytiques» supposte presentare, dopo gli «effetti» e le «cause», i «principi» che vi presiedono.

Secondo l'autore, l'opera si pone, nei riguardi del suo *pendant*, nello stesso rapporto «che ha la Storia nei confronti della Filosofia, o l'Evento nei confronti della Teoria».

Di fatto, l'opera mette in scena, come protagonisti, la coppia Caroline e Alphonse, veri e propri personaggi da teatro. E, soprattutto nella prima parte, relativa alle *petites misères* della donna, è un capolavoro di comicità, principalmente nella serie dei dialogati che ne costituiscono il tessuto più proprio, e si possono accostare, per il loro fondo di umanità e di verità, anche doloroso, al comico più riuscito di Courteline. Si vedano fra gli altri, a titolo di esempio, il dialogo fra Caroline che si pretende malata e il medico chiamato a consulto, o l'interrogatorio cui la stessa, sospettosa, sottopone Alphonse, che finisce per imbrogliarsi sempre più nelle proprie risposte (nel capitolo *La misère dans la misère*) e così via.

Ma veniamo senza più ai *Parents pauvres*: riguardo ai quali bisognerà subito sottolineare una trasformazione di fondo nella visione di Balzac. Come ottimamente fa osservare Mariolina Bongiovanni Bertini, nella produzione tarda – ma già a partire dall'ultima parte di *Béatrix*, con gli squallidi commerci e sostituzioni di persone –, il negativo quale costante della *Comédie humaine* si presenta ormai senza grandezza. Il negativo, o il

male, nell'ultimo Balzac è ormai solo «ipocrisia insinuante, piccineria ossessiva, infallibile accortezza calcolatrice».

La visione del mondo, con la violenza negativa delle forze che la attraversano, si spegne e si disfa dunque nel negativo senza grandezza.

Ma in questo si potrebbe anche vedere – come acutamente indica Pierre Barbéris – il riflesso di una situazione storica effettiva: quello dell'evoluzione della borghesia, la quale, dai suoi trionfi durante la Restaurazione, dove «i rapporti fondati sul denaro annullavano o declassavano i rapporti fondati sulla nascita», da quella sua violenza ed energia nel negativo, sia passata, con la Monarchia di luglio e l'avvicinarsi del '48, «alla piattezza di una sua continuità volgare, cinica e insignificante».

Così, l'insignificante Pons, protagonista del romanzo eponimo (1846-1847), riscattato e nobilitato da una grande passione che lo abita, il collezionismo, si troverà circuito e letteralmente annientato dalle cupidigie e dall'avidità delle persone che lo circondano, una volta venute a conoscenza del valore venale della collezione: dal collezionista rivale, l'ebreo Magus, ai parenti e futuri eredi che lo hanno da sempre disprezzato, alla stessa portinaia, Madame Cibot, che da premurosa assistente di Pons si trasforma in un'orrenda, avidissima arpia. Ma è anche il romanzo di una seconda «passione», profonda e purissima: l'amicizia. Quella di Pons per Schmucke, il musicista tedesco, e di questi per lui, amicizia che li lega l'uno all'altro tramite vincoli di prossimità affettiva e di dedizione totale, secondo modelli più da favola che reali. E il nome che ricorre nel testo, a guisa di segnaletica di lettura per questa «passione» fuori della realtà, è, appunto, La Fontaine. Di cui, fra l'altro, viene offerto al lettore una sorta di *pastiche* dagli *Animaux malades de la peste*, nell'arringa contro Pons di Madame Camusot, soprattutto nel passo finale in discorso indiretto libero.

Grande romanzo ove le passioni citate, sia positive sia negative, risultano colte agli apici delle loro manifestazioni, con egemonia finale del negativo (ma del negativo, come si è detto, senza grandezza); e ove vengono superbamente fissati i diversi caratteri dei personaggi: dai livelli più bassi del sociale (la portinaia Cibot, il *brocanteur* Rémonencq) ai livelli medi raggiunti dalla nuova classe borghese, nella sua volontà di orgogliosa, arrogante affermazione (Camusot, Popinot, lo stesso gestore del teatro, Gaudissart, già commesso viaggiatore: tutti personaggi

già presenti nella *Comédie humaine*, e confluiti qui, come sarà per il libro gemello, in una sorta di chiamata finale).

Col libro gemello, *La Cousine Bette* (1847-1848), il dettato epico del tempo assoluto risuonerà ormai su una scena di totale, irredimibile desolazione. È il punto più avanzato della *Comédie humaine* nell'indagine sulla negatività del mondo e del sociale, che qui si presenta nelle sue forme estreme, irreparabilmente separate da ogni possibilità di riscatto: come del resto segnala la conclusione del libro, e, senza mezzi termini, il titolo stesso dell'ultimo capitolo: *Un dénouement atroce, réel et vrai*.

Incentrata inizialmente sulla cugina Bette, la rappresentazione si sposta successivamente su due figure paritetiche, emblematiche del più squallido libertinaggio, sia maschile sia femminile: il barone Hector Hulot e Madame Valérie Marneffe.

Il primo, libertino incallito, percorre tutte le scale della degradazione, sino alla rovina, per debiti, della propria famiglia e al furto nei confronti dell'amministrazione statale, di cui è uno dei responsabili, e sino alla perversione finale della pedofilia («sposa» la sedicenne Atala, da cui lo sottrae la moglie Adeline, devota a lui sino alla disperazione e al proprio annullamento).

La seconda, Valérie Marneffe, cortigiana senza scrupoli, riesce a far fronte e a spillare quattrini a tre amanti contemporaneamente (il barone Hulot, Célestin Crevel, un amante brasiliano), oltre al marito e allo pseudoartista Wenceslas, già oggetto dell'amore platonico della cugina Bette.

Il libro è, insomma, una saga del libertinaggio più sordido e sfrenato, saga che non esclude, comunque, anche risvolti farseschi, ma più alla Labiche che alla Molière (si vedano i tipici andirivieni dei personaggi da una casa all'altra, e addirittura da una stanza all'altra, per i vari *rendez-vous*).

Le sole due figure positive sulla scena – ma sopraffatte, annegate nella desolazione che incombe – sono la moglie del barone Hulot, Adeline, e la cantante lirica Josépha, cortigiana per necessità, ma grande figura della generosità e dell'attenzione profonda verso l'altro: nella fattispecie, verso Adeline, ma anche verso Hulot, quando questi, ormai al fondo della miseria e della depravazione, si rivolge a lei, sua antica amante, per aiuto (si vedano le magnifiche battute di lei, tutte intessute di figure e immagini proverbiali e popolari).

Il romanzo, sostanzialmente discontinuo, è stupendo all'inizio, là dove è incentrato sulla figura della zitella, sulla sua abitazione, i suoi tic ecc. Ecco, ad esempio, il lapidario equivalente metonimico della figura: «Quant à la chambre, personne n'y avait jamais pénétré». Ed ecco un campione di enunciato di Bette, responsivo alla notizia che all'amato Wenceslas è stata commissionata l'esecuzione di un monumento, enunciato la cui formulazione riproduce, in uno strepitoso sincopato verbale, il *pathos* emotivo della zitella: «Il va, dites-vous, ma petite, faire une statue?».

Ma a mano a mano che la figura di Bette si avvia ad essere figura secondaria – per cui l'odio da cui è animata nei riguardi della famiglia del barone Hulot, che l'aveva tuttavia accolta e assistita, non perviene a riportarla in primo piano –, anche il romanzo perde di compattezza e di coerenza, aprendosi altresì, come si è detto, ai registri del comico o, meglio, a una sorta di farsa alla Labiche, in patente, stridente contrasto con la violenza e il tragico delle situazioni rappresentate.

Concludiamo questa rassegna delle opere, evidentemente solo indicativa, col romanzo incompiuto *Les Paysans*, parzialmente apparso a puntate su «La Presse» nel 1844, e in volume, postumo, nel 1855, per la cura della vedova Madame Hanska.

È in sostanza il rovescio delle parti edificanti del *Médecin de Campagne* e del *Curé de Village*, fondate sull'alleanza fra padroni e contadini. *Les Paysans* è infatti l'epopea, incompiuta (appunto), della lotta dei contadini della Borgogna contro il latifondo (la grande proprietà terriera nobiliare), in alleanza con la pur odiata classe borghese trionfante, espressa in quella che è la sua configurazione più propria: l'avidità del profitto e la pratica dell'usura.

Ma non si tratta, comunque, della marxiana lotta di classe, bensì dell'opposizione primordiale e cruenta (e si intenda, letteralmente cruenta) padrone *vs* schiavo. Per il contadino (denominato anche, nel testo, «proletario», ma da intendere nel suo valore etimologico di «dotato di sola prole», e perciò senza averi, e in definitiva «indigente»), la figura del padrone non coincide con l'usuraio borghese che pure lo strangola, ma con il nobile con le sue terre, le sue foreste, il suo castello e, insomma, con la sua posizione superiore rispetto agli altri comuni mortali, ivi compresi il borghese e l'usuraio. Come sostiene giustamente Lukács in un grande saggio su questo

romanzo, malgrado l'odio del contadino per l'usuraio «egli ne diviene il servitore e l'alleato contro il latifondo».

Di tante altre opere si dovrebbe parlare, più o meno importanti. Penso in particolare a certi racconti degli anni '30 come *Le Colonel Chabert* (1832), che incarna alla perfezione una situazione tipicamente prepirandelliana, quella del dichiarato morto che non è più tollerato come vivo; o come *Adieu* (1830), la cui titolazione rappresenta il solo relitto verbale sopravvissuto alla sindrome afasica che ha colpito l'eroina, presente al momento del passaggio della Beresina durante la ritirata dell'armata napoleonica.

Si tratta, fra l'altro, di due rarissime narrazioni sul tema imperiale, cui si accosterà, dal *Médecin de Campagne*, la meravigliosa cronistoria dell'epopea di Napoleone, nella parlata e nell'interpretazione di un contadino dei dintorni di Grenoble, che vi ha partecipato e ne riferisce, in un fienile, di sera, alla piccola comunità paesana raccolta ad ascoltarlo.

Penso anche a *L'Auberge rouge* (1831), ancora prepirandelliano per sostituzioni di persona e occultamenti, nonché sapientemente strutturato fra racconto in prima persona e racconto riportato.

3.3. Conclusione (sommatoria)

Lo zoccolo storico, concomitante col piano della realtà fattuale, su cui poggia la *Comédie humaine*, è, come è noto, quello della Restaurazione e della Monarchia di luglio, con tutte le trasformazioni e i rivolgimenti – a livello sociale, di costume e di vita pratica – che il grande periodo postrivoluzionario e postimperiale ha trascinato con sé.

Di questo periodo, l'opera di Balzac porta iscritti nel suo tessuto tutti i segni, compresi i più violenti e, al limite, i più intollerabili, tanto appare sprofondata, o radicata, nel suo tempo.

E tuttavia questi segni, che possono anche essere considerati come altrettante ferite, non costituiscono che il punto di aggancio per il dispiegarsi di quella che Baudelaire ha chiamato la capacità visionaria di Balzac. Balzac è un visionario, e precisamente, secondo Baudelaire, «un appassionato visionario»: *un visionnaire passionné*.

Così, i dati della realtà (i segni, le ferite) sono continuamente travalicati, spinti oltre l'orizzonte del loro accadere. E tuttavia non nelle zone dell'immaginario, che li libererebbe dai loro vincoli col contingente, bensì piuttosto nella zona o nel campo del simbolico, ove la trascendenza non è mai disgiunta dalla contingenza che l'ha generata. Vedi, in proposito, l'importanza, sottolineata da Baudelaire, assegnata al dettaglio, e confermata in proprio dallo stesso Balzac.

Ora, non si tratta di trasformare i personaggi e gli eventi in simboli, quanto di operarne la sovradeterminazione. Il personaggio è quello che è, ma è anche, nello stesso tempo, qualche cosa di più generale, qualche cosa di assoluto, che senza cancellare quello che il personaggio è, tuttavia lo deborda, gli conferisce un sovrappiù di senso, irriducibile al suo statuto storico.

Il che va di pari passo col tempo che «ha già avuto luogo», il tempo epico e la distanza che comporta.

Questo processo di sovradeterminazione è addirittura esemplare in Vautrin; ma è evidentissimo anche in Lucien de Rubempré, che ne è totalmente imbevuto, o in Rastignac, o in d'Arthez e così via. È evidentissimo nella duchesse de Langeais come in Madame Cibot, la portinaia di Pons, in Madame Marneffe come nella «fille aux yeux d'or».

Di queste procedure visionarie di sovradeterminazione, vale a dire di eccedenza rispetto ai dati forniti dalla realtà, ancora Baudelaire riferisce tramite una stupenda immagine, che è, di fatto, un'esemplificazione di metodo: «il a fait se convulser les figures: il a noirci leurs ombres et illuminé leurs lumières». Il che, in termini tecnici, per esempio dell'arte visiva, si tradurrà: ha scurito le loro ombre e schiarito le loro luci.

Capitolo quinto

Romanzo sentimentale e romanzo popolare

Se con Stendhal, Mérimée, Balzac, il romanzo entra nella fenomenologia del tempo e della durata, di cui ciascuno di questi autori offre gli investimenti narrativi più nuovi e più ricchi di futuro, con George Sand, Alexandre Dumas ed Eugène Sue, il narrare, in concomitanza con l'affermarsi del *feuilleton* (il romanzo a puntate su periodici e quotidiani), si apre alla dimensione dell'Immaginario: dall'immaginario personale e sentimentalmente variegato di George Sand a quello storico-romanzesco di Dumas, fino all'immaginario «nero» (*noir*) di Eugène Sue.

Di queste diverse manifestazioni dell'Immaginario, una caratteristica comune è quella che si accompagna alle nuove forme di produzione rappresentate dal *feuilleton*: vale a dire la progressione metonimica ininterrotta e virtualmente interminabile.

1. Autobiografismo e memoria in George Sand

Ammirata dai contemporanei della sua stessa generazione, come Balzac, cui viene spesso confrontata, o come Sainte-Beuve («George Sand è uno scrittore più serio, più grande, più sicuro e più incisivo di Balzac»), ma anche dalle generazioni successive, come ad esempio da Zola, il quale continua nel paragone con Balzac ma per segnalarne, sì, la differenza epperò su un piano di parità («Balzac e George Sand mi si configurano come i due modelli distinti che hanno generato tutti i romanzieri di oggi. Dai loro petti generosi sgorgano due fiumi: il fiume del vero e il fiume del sogno»), George Sand (pseudonimo di Aurore Dupin: 1804-1876) per il lettore di oggi – a parte la figura rivoluzionaria di donna emancipata e trasgressiva che

essa incarnò – è soprattutto l'autrice di quel libro che tanta importanza riveste per il protagonista di *À la Recherche du Temps perdu*, sia da fanciullo sia da adulto: e cioè *François le Champi*. Della vastissima produzione di George Sand, questo è il libro che, grazie a Proust, continua a essere ricordato e a godere di una straordinaria vita riflessa.

In ogni caso, e obiettivamente, il fenomeno Sand è quello – tanto per servirci di un'immagine di Thibaudet – di una «colata di lava», fatta di sentimenti e di passioni, che continua a scorrere secondo il ritmo di una «prosa regolare, armoniosa, inesauribile». Evidentemente, la materia autobiografica assume qui un valore e un peso di prim'ordine: così, sin dall'inizio, in *Indiana* (1832), che conobbe immediatamente un enorme successo.

Primo romanzo autonomo della Sand (dopo alcune esperienze in collaborazione), *Indiana* non è altro che la proiezione, nella finzione romanzesca, delle vicende e complicazioni sentimentali dell'autrice, tra marito e amanti (platonici e non). Tale proiezione risulta comunque condotta con notevole competenza narrativa, sia dal punto di vista della psicologia in movimento dei tre personaggi del romanzo (il marito, l'amico d'infanzia, l'amante), sia dal punto di vista dello sviluppo della vicenda, che si avvale di continui spostamenti di luoghi e di ambienti, di colpi di scena drammatici e così via.

Il lato spiccatamente romantico del libro – sottolineato da Thibaudet – riguarda sia il lirismo di cui è impregnata la narrazione, sia il *décor* esotico. Nella parte finale, questo concerne tutta l'ambientazione della storia, il che rimanda a opere famose del protoromanticismo, quali *Paul et Virginie*, che viene del resto richiamato più volte sia dal Narratore (che si vuole maschile) sia nel discorso diretto dei personaggi (nella fattispecie, dall'amico d'infanzia Ralph Brown, che si rivelerà essere l'innamorato nascosto e infine dichiarato).

Ma ecco, in proposito, ancora qualche opinione di Thibaudet: «La potenza poetica di *Indiana* deflagra al pari della potenza poetica di *Notre-Dame de Paris*; di tutti i grandi romanzieri suoi contemporanei, George Sand è quella che più si avvicina ai grandi poeti romantici».

Si può aggiungere che nell'atroce *Abbé Jules* di Octave Mirbeau, *Indiana* è una delle ultime letture che il tremendo protagonista si fa fare dal piccolo Narratore-testimone.

Più complesso è *Lélia*, già dell'anno successivo (1833).

Interamente svolto nel registro lirico-filosofico e tutto virato nel negativo più irredimibile, questo romanzo-poema, certo ridondante e prolisso, è però attraversato da un'autentica forza espressiva. La quale investe sia i quattro personaggi su cui si impernia il racconto – Lélia, Trenmore, Magnus e Sténio, cui si aggiungerà la bellissima Pulchérie –, sia i loro discorsi e prosopopee, sia le descrizioni d'ambiente e di natura (in fortissimo debito, queste, con i protoromantici e i romantici: *in primis*, Senancour e Nodier). Ma anche in questo caso, è probabile che, nei quattro personaggi-tipo centrali, George Sand abbia inteso proiettare altrettante parti di sé, anche in contrasto e colluttazione fra loro, come frigidità e pulsione erotica, volontà d'ascesi e rifiuto ecc.

Ma il libro probabilmente capitale di George Sand, che può riservare non poche sorprese anche al lettore di oggi, è *Consuelo* (1842-1844).

Mostruoso per dimensioni, il romanzo presenta una somma di tipologie narrative perfettamente scandite, quali la tipologia del romanzo gotico, per il periodo ambientato nella Boemia, fra castelli, sotterranei, scheletri e fantasmi; quella del romanzo di viaggio, nella fattispecie dalla Boemia a Vienna, con agnizioni, travestimenti, incontri e fughe e così via; e finalmente la tipologia del romanzo di formazione, che vede la protagonista, Consuelo, affermarsi, fra alterne vicende e vicissitudini, come straordinaria cantante lirica (corrisponderebbe, nella realtà storica, a Pauline Garcia, sorella della celeberrima Malibran).

Per quest'ultimo aspetto, quello del romanzo di formazione, ove la protagonista passa, sotto la guida del maestro Porpora, dagli ambienti musicali di Venezia a quelli di Vienna, per proseguire poi verso Berlino alla corte di Federico di Prussia (su questo imminente, ultimo viaggio si chiude il romanzo), Alain potrà avvicinare *Consuelo* al *Meister* di Goethe, in parità se non superiorità di valore: «George Sand è immortale con *Consuelo* [...]. È il nostro *Meister*, più familiare, più appassionante per le avventure, che, con la musica, attinge alle massime profondità, come l'altro fa con la poesia».

Pur nelle ridondanze descrittive e le faticose elaborazioni storico-ambientali, tipiche comunque dell'autrice, il romanzo annovera una serie di splendidi ritratti: quelli, ad esempio, dell'intera famiglia del castello di Rudolstadt, in Boemia, dove

è ospite Consuelo in fuga da Venezia e dalle sue delusioni amorose, ritratti fra i quali spicca quello del conte Albert, figlio primogenito del proprietario, innamorato di Consuelo, e dotato di inquietanti capacità sia taumaturgiche sia di veggente; oppure il ritratto del maestro Porpora, arcigno, angoloso, inflessibile, tutto dedito alla propria arte, il quale ama e tortura, per amor della musica, la sua pupilla; oppure il ritratto del prelado epicureo, ghiottone e appassionato cultore dei fiori, nonché sviscerato musicofilo.

E naturalmente, su tutti, spicca il ritratto di Consuelo, con i due giovanetti che la attorniano, anch'essi, a loro modo, innamorati di lei: il perfido e traditore Anzoletto, e colui che sarà il futuro Joseph Haydn, per ora, e per necessità, camuffato sotto il nome di Beppo.

Un ulteriore filone, entro il fiume narrativo della Sand, è quello rappresentato dai romanzi campestri della trilogia: *La Mare au diable* (1846: dedicato a Chopin, uno dei suoi grandi amori), *La petite Fadette* (1848) e, appunto, *François le Champi* (1850); ai quali si aggiungerà, nel 1853, *Les Maîtres sonneurs*.

Si tratta, in genere, di romanzi edificanti, ove i buoni sentimenti, la concordia all'interno dei gruppi e fra i gruppi, risultano sempre vincenti nei confronti della malvagità, degli odi, delle vendette.

Questo è il lato idealizzante, eccessivo e in definitiva falso, di queste «finzioni» campestri, ricavate nel paesaggio del Berry, che è il paesaggio, originario e terminale, di George Sand: paesaggio come natura ma anche come moralità, con i suoi usi e costumi, con le sue abitudini e con la sua lingua, concrezione della memoria collettiva e della memoria personale e profonda del Soggetto.

Così, in *François le Champi*, costruito come racconto orale portato da due voci narranti – la vecchia domestica del curato del villaggio e lo *chanvrier*, l'operaio addetto al lavoro della canapa –, tutto il racconto di quest'ultimo alla piccola folla di ascoltatori risulta semplicemente un piccolo capolavoro di rappresentazione linguistica: ove espressioni, proverbi, modi di dire, vocaboli di estrazione popolare e in uso nella regione, ne costituiscono non solo l'aspetto esteriore ma proprio la sostanza.

Tanto che, attraverso la lingua popolare e contadina con

le sue varie componenti argotiche e dialettali, il Narratore precitato perviene a produrre – nella sua voce stessa, che è, in definitiva, la voce portante del racconto – una suggestiva serie di invenzioni e di immagini.

Qualche campionatura di questa voce, a titolo di esempio:

Le jour était déjà grand quand Mariette Blanchet sortit du nid [dal letto], bien attifée dans son deuil, avec du si beau noir et du si beau blanc qu'on aurait dit d'une petite pie.

François n'eut pas si tôt lâché le chien [i sospetti su Mariette], qu'il [«le chien», vale a dire Mariette] se mit à japper et à mordre. [Ove si dà – sul modello delle trasposizioni metaforiche del parlar popolare – metaforizzazione o allegorizzazione diretta della situazione narrativa].

il venait de se sentir brûlé pour la première fois par une grande bouffée de flamme, ayant toute sa vie chauffé doucement sous la cendre.

Esempio, quest'ultimo, ove si assiste alla reinvenzione popolare dei grandi *topoi* metaforici della passione.

È grazie a una lingua e ad invenzioni verbali di questo tipo, che la Signora di Nohant poteva guadagnarsi l'ammirazione della Mamma del piccolo Marcel e usufruire della collocazione del suo *François le Champi* nella struttura stessa della *Recherche*.

2. Dumas e il romanzesco della storia

Del mitico *roman feuilleton* – il romanzo a puntate che fuoreggiò dapprima in rivista (1829) e poi, a partire da «La Presse» (1836), sui quotidiani – Alexandre Dumas (1802-1870) è stato (con George Sand, Eugène Sue e lo stesso Balzac) uno dei massimi fornitori, con contributi di più titoli paralleli e simultanei, ricavati via via da una produzione inesauribile, la quale finì per allineare alcune centinaia di titoli e a cui comunque furono chiamati a collaborare i cosiddetti *nègres* (il più autorevole dei quali fu Auguste Maquet, responsabile della documentazione e pianificazione storica delle varie narrazioni).

Da questa produzione letteralmente sterminata emergono, quasi intatti dal tempo, alcuni romanzi, fra i quali i più celebri sono senz'altro *I tre Moschettieri*, *Vent'anni dopo*, *Il Conte di Montecristo*. Si tratta di romanzi tuttora letti, da giovani e meno giovani, non per dovere culturale ma per passione, nei quali una provvidenziale assenza di stile (la scrittura neutra) è il prodigioso veicolo di comunicazione diretta dei contenuti della «fabula».

L'incalzante concatenazione dei fatti, le sorprese, le conferme, i rinvii e le anticipazioni dei momenti su cui si incardina la trama che viene senza tregua confermata e rilanciata, e ove l'assenza di stile (la scrittura neutra) risulta direttamente proporzionale alla felicità del narrare fanno dei più famosi romanzi di Dumas, quali quelli dianzi citati, gli esemplari perfetti della forma-romanzo intesa come intrattenimento, luogo di evasione, dispositivo eccezionale di fantasticherie e di *rêverie*.

Così, in *Les Trois Mousquetaires* (1844), gli eventi si susseguono e si accavallano senza un attimo di sosta sull'onda di una prodigiosa *verve* narrativa (il solo punto di stasi – o, se si vuole, di caduta – è l'insieme di capitoli sulla prigionia di Milady, infarciti dell'interminabile discorso della seduzione da parte di lei nei confronti dell'ipnotizzato Felton). Su questo flusso continuo di narratività, un gruppo di personaggi, variamente sbalzati, conferisce, a suo modo, una sorta di profondità alla vicenda.

Si tratta, sostanzialmente, di tre personaggi: Athos, il moschettiere che nasconde, dietro la propria malinconica fierezza e orgogliosa nobiltà, un terribile segreto, il quale costituisce altresì il motore centrale della storia; e poi il re Luigi XIII e il cardinale Richelieu: il primo, schiavo del secondo, cui spetta il compito del burattinaio che muove e fa agire i personaggi, e del cui rapporto col re è fornita, verso la fine dell'opera, questa efficacissima ed illuminante immagine: «Le cardinal était pour lui [il re] le serpent fascinateur et il était, lui, l'oiseau qui voltige de branche en branche sans pouvoir lui échapper».

A questa terna di figure (una + due) si aggiungono, ovviamente, quelle degli altri due moschettieri: il grosso, vanitoso (vanaglorioso) e intellettualmente limitato, Porthos; il sottile, sfumato, un po' ambiguo Aramis, mai perfettamente a fuoco nel corso della rappresentazione; e poi, naturalmente, il giovanis-

simo D'Artagnan, acquisito ai tre per la sua grazia, veemenza, eroici furori, anche erotici: e, in questo caso, conditi di superba ironia e levità. Si pensi alla scena-balletto di lui e di Milady, entrambi nudi o seminudi, attorno al letto, con Milady armata di affilatissimo pugnale con cui tenta di colpire D'Artagnan, e questi che se ne difende puntandole di volta in volta al collo o al petto la spada: scena che segue il rapporto notturno fra i due, con D'Artagnan al posto dell'amante di lei.

Ed è un'ironia del genere che percorre, da un capo all'altro, *Vingt ans après* (1845), collocandolo, dal punto di vista della riuscita, sul gradino più alto dei tre romanzi qui citati. Di tale ironia fanno le spese, soprattutto, Mazzarino e Porthos, con effetti di schietta comicità, anche teatralizzati (si vedano, ad esempio, gli interventi di Porthos che ripetono le frasi e le parole di D'Artagnan).

Ma il nuovo romanzo si giova altresì di una più accurata messa a fuoco dei personaggi, non solo per quanto riguarda i quattro compari (si veda, in particolare, il ritratto di Aramis, stupendamente ridefinito rispetto a quello, sfuocato, del primo romanzo), ma altresì, o soprattutto, per quanto riguarda certe figure non certo minori, come il cardinale Mazzarino e la regina Anna d'Austria, anche dal rispetto della loro relazione.

Infine, ma non certo ultimo elemento, *Vingt ans après* incorpora (alla lettera e sin dal titolo) la presenza istante del tempo: sia come durata esterna, anche dal punto di vista della storia politica, sia come durata interna, che agisce sui protagonisti, li trasforma oppure li riconferma nella loro primitiva figura, e, in questo caso, con forti effetti di pateticità (in senso romantico).

Un'ultima osservazione. Per quanto riguarda il tempo come durata esterna, storica, esso è chiamato, qui, a stabilire una stupefacente, formidabile relazione di struttura col romanzo precedente: quella che vede raffrontati due fatti famosi occorsi nel 1628, e cioè l'assedio di La Rochelle e l'assassinio del duca di Buckingham, a Portsmouth, sui quali si incardina appunto, dal rispetto storico, il primo romanzo, con due fatti altrettanto famosi occorsi vent'anni dopo, nel 1648, e cioè l'insurrezione della Fronda a Parigi e il processo, la condanna e l'esecuzione di Carlo I, a Londra, in *Vingt ans après*. «Sempre Francia e Inghilterra – commenta Dominique Fernandez –, e sempre i nostri quattro amici, scortati dai loro valletti, ma, appunto,

vent'anni dopo. Il tempo trascorso non figura solo nel titolo: è passato davvero».

Per quanto riguarda il terzo romanzo, *Le Comte de Montecristo* (1844-1845), si dirà che esso rappresenta il racconto allo stato puro, nel senso antichissimo del termine: e cioè come finzione che deborda i canoni delle rappresentazioni della realtà per sconfinare nell'irreale, nel magico e nel favoloso.

Il perno diegetico – irreale, favoloso appunto – del romanzo sta, a partire dalla fuga di Dantès dal Château d'If, nell'incarnazione dello stesso in quanto «agente» della Provvidenza e, perciò, incontrastato distributore di premi e castighi alle varie specie della fauna umana di cui regge le fila. Il conte di Montecristo si potrà intendere anche come una sorta di «Superuomo» *ante litteram*, dotato di poteri sovrumani, o ultraumani, acquisiti per meriti propri e diritto divino.

Ma non si vuol sigillare questo sommario profilo di Dumas, senza citare alcune frasi-gioiello che sembrano contraddire il presupposto della scrittura neutra segnalato più indietro: come dire, anche la scrittura neutra si può adornare, qua e là, delle gemme dello stile, dell'ironia acuminata e della penetrazione psicologica. Eccone le campionature tutte da *Vingt ans après*:

– su Madame de Chevreuse, questa notazione degna di Proust: «elle avait toujours ses beaux cheveux blonds, ses grands yeux vifs et intelligents que l'intrigue avait si souvent ouverts et l'amour si souvent fermés»;

– sulla folla che si raduna attorno ai nostri eroi, questa precisazione di sublime ironia, alla maniera del nostro Manzoni: «la foule qui commençait à devenir d'autant plus compacte qu'elle ignorait pourquoi elle était rassemblée»;

– infine, questa moralità ancora alla Manzoni: «Les boutiques étaient désertes, les maisons fermées; chacun avait voulu voir le jeune roi avec sa mère et le fameux cardinal de Mazarin, que l'on haïssait tant que personne ne voulait se priver de sa présence».

3. Un capolavoro del romanzo a puntate: «*Les Mystères de Paris*» di Eugène Sue

Fra tutte le opere di Eugène Sue (1804-1857), *Les Mystères de Paris* – apparso a puntate sul «Journal des Débats»

dal giugno 1842 all'ottobre 1843, e in volume, in dieci tomi, presso l'editore Gosselin, nello stesso arco di tempo –, permane uno dei casi più singolari, e forse unico, nella storia della letteratura narrativa. Le copie del giornale su cui appaiono le puntate vengono affittate a tempo, per poterne fare la lettura, anche collettiva; alcuni malati pregano di non morire prima della fine della storia; un ministro arriva così sconvolto negli uffici del proprio ministero da far credere all'imminenza d'una qualche catastrofe diplomatica, mentre si tratta soltanto di una voce che circolava circa la morte – inattesa – d'uno dei personaggi. E così via, per infiniti altri aneddoti – veri o presunti – sull'impatto del romanzo sulla società del tempo, in tutti i suoi ordini (come si è detto).

Quali le ragioni, le motivazioni, di questa inaudita pervasività narrativa? La risposta si potrà ricavare da una succinta indagine su che cosa, di fatto, si fondi il romanzo e in che cosa consista.

Anzitutto, la rappresentazione di ambienti malfamati di Parigi, con relativi personaggi, di cui non si danno notizie «ufficiali», e che concerne quella circoscrizione urbana compresa fra il Palazzo di Giustizia e Notre-Dame (la cosiddetta *Cité*), già gestita da Hugo in *Notre-Dame de Paris*, però in ambito medievale. Ora si tratta di una rappresentazione della malavita contemporanea, cui si aggiungerà quella della miseria più nera di altri ambienti e personaggi, magari associata, per contrasto, alla più eroica onestà, e che, ancora per la prima volta, trova gli onori (e gli orrori) della rappresentazione: quella stessa che, due decenni più tardi, sarà ripresa, nel registro epico, ancora da Hugo nei *Misérables*.

Seconda osservazione: l'articolazione della rappresentazione per coppie di opposti, incarnati in figure polari e senz'altro estreme, quali, nel nostro caso, la coppia di base rappresentata, per il polo positivo, dal granduca Rodolphe, e, per il polo negativo, dall'infernale notaio Jacques Ferrand, le cui nefande imprese determinano tutti i vari sviluppi della vicenda. Se al granduca Rodolphe pertiene il compito di distribuire i castighi e le pene, oppure i risarcimenti e le ricompense, al notaio perterrà il ruolo di inventare ed eseguire sempre nuovi crimini, dietro la copertura dell'ipocrisia della religiosità e della finta rettitudine.

Ognuna di queste figure ha il proprio seguito di esecutori,

nel positivo e nel negativo; non solo, ma da questa opposizione elementare di base discenderanno, per una sorta di omologia generativa, o di riproduzione speculare, altre coppie di figure in opposizione che sarebbe troppo lungo ricordare, ma di cui si vuole almeno segnalare quella che oppone l'atroce Chouette («Civetta»), emissaria del negativo, alla candida, in tutti i sensi, nonostante le abiezioni patite, Fleur-de-Marie (figlia perduta di Rodolphe, per falsa dichiarazione di decesso operata dal notaio).

Terza osservazione: la tecnica del rinvio – richiesta dalla successione a puntate del *feuilleton* –, tecnica che interrompe in momenti capitali i molteplici percorsi narrativi che compongono la trama, i quali vengono così sottoposti a continue sospensioni e riprese. A questo proposito, Thibaudet sottolineava che, con Eugène Sue, «il genio della continuazione al prossimo numero non era mai stato spinto così lontano dai tempi di Sherazade». Ora, la tecnica del rinvio e della sospensione, così magistralmente praticata da Eugène Sue, comporta la sovradeterminazione del segmento narrativo interrotto, con straordinario, inaudito effetto di seduzione sul lettore.

Quarta osservazione: l'istanza moralizzatrice che serpeggia nel romanzo, e può assicurarne la divulgazione presso i ceti di moralità conservatrice: istanza che viene però violentemente criticata da Marx (anch'egli lettore dei *Mystères de Paris!*), alla quale imputa, giustamente, l'indebolimento della forza originaria dei singoli caratteri, nella fattispecie quelli di marca negativa, nonché, ancora giustamente, lo stravolgimento di altre figure come quella, di primaria importanza, di Fleur-de-Marie, finita in convento, ove cristianamente, e quasi santamente, si spegne.

Quinta osservazione: l'istanza sociale che pervade il testo, anche sotto forma di progetto, e che ha il suo emblema nella banca dei prestiti senza interesse concessi ai poveri, imposta da Rodolphe per punizione all'infame notaio che ne dovrà – con altre donazioni – assicurare i fondi, già estorti, con pratiche criminali, a svariate persone.

Concorre al successo, ovviamente, la violenza, quando non la truculenza, della rappresentazione, nei vari ambienti in cui si dispiega, dai sordidi bistrot e taverne, all'ambiente delle carceri e a quello dell'ospedale (con le figure dei medici, Griffon e Herbin, che preludono a figure famose di medici

nella letteratura, quali si hanno in *Madame Bovary* e poi nella *Recherche*: si può notare, in proposito, che, come Flaubert e Proust, anche Eugène Sue appartiene a una famiglia di medici), cui sovrasta quella figura di Super-uomo *ante litteram* che è il granduca Rodolphe, il quale servirà da modello all'imminente conte di Montecristo del romanzo eponimo di Dumas, e all'ultimo Vautrin, quello delle trasformazioni radicali, quale è presentato da Balzac.

Senza contare, naturalmente, la forza narrativa di certi episodi e scene, di cui ci piace ricordare – a puro titolo di esempio – la descrizione della follia del vecchio Morel, il *lapidaire* o lavoratore di pietre preziose; o la scena del notaio con Madame de Lucenay, che ne irride il maldestro, disgustosamente comico, tentativo di seduzione; o quella, della stessa, sulla liquidazione del proprio amante, il fatuo e disonesto visconte di Saint-Remy; o la descrizione stupenda della figura dell'ergastolano Pique-Vinaigre («Ruba-Aceto»), di professione «narratore» (*conteur*) di storie ai detenuti; e così per tanti altri brani.

Tuttavia, il romanzo presenta un'ulteriore, eccezionale particolarità che ne determina – se è lecito parlare in questi termini – la sostanziale unicità e, a suo modo, la grandezza.

Il racconto di Eugène Sue è, di fatto, *il racconto che rigenera continuamente se stesso*.

Se, grazie alle modalità della produzione (tecniche della sospensione e del rinvio), esso si pone, virtualmente, come interminabile, esso lo è anche, e soprattutto, per forza propria.

Gli eventi, le figure, le situazioni, le cesure e le riprese dei percorsi narrativi, i loro incroci, sovrapposizioni e articolazioni infinite, sembrano generarsi (e di fatto si generano) per la dinamica stessa del racconto, nel movimento incessante che, dalla sua centralità bipolare (il bene e il male, nelle figure che li incarnano), continua a irradiarsi verso i suoi limiti per ripiegarsi e accentrarsi di nuovo su di sé, attingendo dentro di sé, all'interno di sé, la forza che lo rilancia senza sosta e senza fine, in un processo inesauribile di autogenerazione. È in questa dinamica stupefacente o, se vogliamo, in questa interna pulsione autoproduttiva e autoriproduttiva del racconto, è lì che sta l'originalità, forse unica, del libro, per cui Dumas, da massimo competente in materia, poteva parlare di libro «im-

menso», e designare Eugène Sue come «il primo romanziere della sua epoca».

È chiaro, comunque, che questo processo autogenerativo, questa pulsione autoriproduttiva, possono esplicarsi solo a patto di ridurre al minimo le resistenze della scrittura. Solo una *scrittura senza scrittura*, solo una scrittura senza spessore di stile, e ove le funzioni mimetiche del linguaggio siano quasi inesistenti (al massimo, si danno i termini dell'*argot* della malavita, infallibilmente dall'autore tradotti in nota e, per ciò stesso, privati di tutta la loro potenzialità lessicale), solo una scrittura così depotenziata nelle sue caratteristiche proprie può dar luogo al processo generativo che abbiamo sottolineato.

Che è quanto si verifica, appunto, nei *Mystères de Paris*.

Ora, se il motore del racconto risiede nella coppia bipolare di base (il bene e il male), generativa, a sua volta, per omologia o rispecchiamento, di altre coppie subordinate dello stesso tipo, e se la produzione, nella sua caratteristica di interminabilità (virtuale), si avvale di quella tecnica della sospensione e del rinvio che abbiamo descritto, se tutto questo è vero – come è vero –, quale sarà, dobbiamo chiederci, la modalità operativa di fondo che consente (che regge) il processo o, in altri termini, lo sviluppo autoproduttivo del racconto?

Ebbene, la modalità operativa di fondo sta nella «voce» stessa che racconta, e che persiste, essa stessa, ad intervenire nel testo secondo un analogo processo di autogenerazione.

È il metadiscorso del racconto, che si esplicita secondo varie forme e funzioni. Dalle dichiarazioni sulla struttura medesima del *récit*, come ad esempio: «les exigences de ce récit multiple, malheureusement trop varié dans son unité, nous forcent de passer incessamment d'un personnage à un autre, afin de faire, autant qu'il est en nous, marcher et progresser l'intérêt général de l'oeuvre»; alle dichiarazioni sulle funzioni moraleggianti della storia narrata: «pourrions-nous dire que ce qui nous soutient [...] dans cette oeuvre longue, pénible, difficile, c'est la conviction d'avoir éveillé quelques nobles sympathies pour les infortunes, probes, courageuses, imméritées [...]; et d'avoir inspiré le dégoût, l'aversion, l'horreur, la crainte salutaire pour tout ce qui était absolument impur et criminel?»; sino alle riflessioni in atto sull'uso di certe metafore, che, in realtà, non sono metafore, come questa, gustosissima: «Il serait donc permis de dire sans métaphore qu'une femme

qui passait ce seuil dangereux pour entrer chez M. de Saint-Remy courait à sa perte par un sentier fleuri»: ove il «sentiero fiorito» è quello che attraversa il giardino (la serra, o «jardin d'hiver») che circonda la casa del libertino. Ma tanto basti come esemplificazioni di questa «voce».

La quale, se non è la grande voce «epica» di Hugo, sarà pur sempre la voce, diretta e nativa, del narratore popolare che raccoglie attorno a sé la comunità, per condurla in quei regni dell'Immaginario che le sono proibiti o da cui è esclusa: l'Immaginario «nero» della malavita (la «pègre») e della malvagità senza limiti, della bassezza più torbida e della miseria più totale, e dove l'umanità che vi è rappresentata potrà conoscere, grazie a qualche potenza superumana e tuttavia umanissima, o i castighi e le pene, o il riscatto e la ricompensa.

Tali, dunque, le ragioni qui elencate del successo. Di cui così riferisce ancora Dumas: «mai, forse, ci fu per un'opera un entusiasmo più universale di quello che circondò *Les Mystères de Paris*».



Capitolo sesto

Flaubert e le invenzioni della forma

a Luisa Baccani

Scrittura non del «realismo» ma della realtà («c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman»: scrive Flaubert, nella Corrispondenza, durante la stesura di *Madame Bovary*), scrittura della parola esatta, chiamata a dire la verità della cosa previa esclusione di ogni sorta di partecipazione personale alla storia raccontata (la famosa «impersonalità dell'autore», presente ovunque e tuttavia invisibile «comme Dieu dans l'univers»: sono ancora parole di Flaubert); ma anche, e soprattutto, scrittura non lineare ma volumetrica, non «melodica» ma «armonica», ove un fitto sistema di relazioni formali collega determinati punti di un piano del testo con altri punti dello stesso piano: dai piani profondi delle strutture attanziali e diegetiche ai piani delle espansioni tematiche e descrittive, sino ai piani di superficie, rappresentati dalle frasi e dagli insiemi di frasi.

Tale è la scrittura di quel grande libro che è *Madame Bovary* (1857), messo in opera dopo vari esperimenti giovanili, tra cui si segnalano *Mémoires d'un fou* (anno di redazione, 1842), la prima *Éducation sentimentale* (1843-1845), e soprattutto il racconto *Novembre* (1842), che presenta situazioni sintomaticamente anticipatrici delle esperienze del Dedalus di Joyce nel *Ritratto dell'artista da giovane*.

Per quanto riguarda dunque *Madame Bovary*, diciamo che il libro perviene a coniugare, in stupenda simbiosi, i due sistemi di scrittura qui sopra citati. E cioè il sistema di una scrittura referenziale, ossessivamente focalizzata sulla realtà (sulla «verità») della cosa da rappresentare (personaggi e azioni, situazioni e ambienti ecc.); e il sistema di una scrittura eminentemente formale (scrittura armonica o volumetrica), ove il presupposto relazionale fra i vari punti di un determinato piano o livello del testo, qualora si ponga come determinante per l'operatore, risulta, per definizione, destinato a non concludersi mai.

Nasce da qui il risaputissimo, leggendario tormento di Gustave Flaubert (1821-1880) nella costruzione del proprio testo, sul cui presupposto relazionale e armonico però non fa parola. L'ossessione dell'autore sembra essere quella di espungere – nelle revisioni della pagina – le ripetizioni, le allitterazioni, le assonanze ecc., vale a dire gli elementi di disturbo sul piano di superficie: ma nulla viene detto di quell'altro lavoro, virtualmente interminabile, delle relazioni fra gli elementi dei vari livelli del testo. È quanto del resto si verifica in tutti i grandi operatori dell'arte, di solito, e giustamente, gelosissimi dei loro segreti.

Madame Bovary è dunque il libro che inaugura il connubio – non consueto – di due sistemi semiotici, di struttura non paritetica, entrambi portati ai più eminenti livelli di realizzazione. Vale a dire, il sistema semiotico di una rappresentazione della realtà che si vuole «vera», non contaminata da romanticismi, idealismi, partecipazioni personali dell'autore ecc.: e questo è il sistema semiotico di base o, in altre parole, *il discorso del racconto*. E poi, sovrapposto e articolato su quest'ultimo, il sistema semiotico delle relazioni fra gli elementi dei vari piani, il sistema della scrittura armonica o volumetrica, retto dal primo sistema, e che potremo anche chiamare *il testo del racconto*.

Ovviamente, l'apparizione esplosiva di *Madame Bovary*, coronata da un processo per immoralità e irreligiosità, conclusosi con l'assoluzione dell'opera (grazie alla difesa dell'avvocato Sénard, che ne effettuò una superba analisi relativamente ai punti incriminati, che in questa sede sarebbe troppo lungo riferire), ebbene, l'apparizione esplosiva del romanzo sarà da attribuire al primo sistema: anche se non è da escludere l'azione sotterranea e in profondità del secondo sistema (quello inerente alla scrittura armonica e relazionale).

Procedendo ora a un'essenziale schematizzazione del romanzo, diremo che il primo sistema, il sistema della rappresentazione referenziale, o, come abbiamo sottolineato, il discorso del racconto, comporta un personaggio femminile al centro della vicenda, Emma Bovary appunto – totalmente perduta nell'immaginario, lettrice avidissima di riviste femminili e resoconti mondani, nonché di autori come Balzac, Eugène Sue e George Sand –, attorno alla quale ruotano i due partner del «discorso amoroso», il cinico Rodolphe e l'inconsistente Léon,

oltre all'inetto Charles, il marito, insieme ad una piccola folla di figure minori ma quanto rappresentative della provincia francese (*Moeurs de province* è infatti il sottotitolo del libro): da Homais, il farmacista del paese, anticlericale e interamente impastato di stereotipi, sia quelli del discorso comune sia quelli del discorso scientifico o parascientifico, al negoziante di stoffe, nonché usuraio, Lheureux, spietato nella sua avidità; dal piccolo Justin, commesso della farmacia di Homais e segretamente innamorato di Madame Bovary, all'*abbé* Bournisien, il parroco, in perpetua collisione filosofico-ideologica col farmacista ecc. E con loro, le vicende connesse all'adulterio, in luoghi diversi: dapprima a Yonville, con Rodolphe, poi a Rouen, con Léon: vicende che portano la protagonista fatalmente alla rovina e al suicidio.

Ebbene, il discorso del racconto, qui schematizzato, non potrebbe essere più acuminato quanto a precisione di riferimenti, puntualizzazione nei caratteri, cura estrema nei dettagli, «verità» di situazioni effettive: che è quanto colse immediatamente il pubblico, soprattutto femminile, che in quel ritratto e in quella società si riconobbe senza riserve. Era la realtà del «realismo».

1. *Scrittura volumetrica e poesia della prosa*

E tuttavia, come si è detto, il libro non si riduceva a questo. Il racconto non era che il supporto (indispensabile) per un lavoro supplementare (questo sì interminabile), costituito dalle relazioni che l'autore intende stabilire fra determinati punti entro i diversi livelli del testo. È, questo, il secondo sistema semiotico, responsabile della configurazione volumetrica della scrittura e, per ciò stesso, di un'eccedenza del senso rispetto ai significati portati dalle sequenze lineari. Se un punto di queste viene messo in relazione – di opposizione o di equivalenza – con un altro punto – diciamo un personaggio con un altro personaggio, una situazione o un ambiente con un'altra situazione o un altro ambiente – il significato e, al limite, l'identità delle unità interessate non possono che risultare turbati: o, meglio, investiti di un sovrappiù di senso, che ne altera l'identità e univocità di base.

Diciamo che siamo di fronte a un processo di sovradeterminazione degli elementi costitutivi dei diversi livelli del testo:

da quelli inerenti alle strutture molari (alle strutture fondanti), diegetiche e attanziali, a quelli inerenti ai livelli medi (espansioni descrittive), a quelli concernenti le strutture fini (le frasi, i periodi).

Così, per quanto riguarda le strutture profonde, la «figura attanziale della seduzione» – composta da tre attori, Rodolphe-Emma, Emma-Léon – vede al polo del «femminino» Emma nel suo rapporto con Rhodolphe, e Léon nel rapporto che questi ha con lei; mentre al polo «mascolino» si avranno Rodolphe nei riguardi di Emma, ed Emma nei riguardi di Léon.

L'incrocio delle relazioni è dichiarato a tutte lettere negli abbozzi preparatori, mentre il testo definitivo, per il «femminino», attribuisce ad Emma, nella sua infatuazione per Rodolphe, lo stesso linguaggio (soliloquio e discorso indiretto libero) di quello che Léon, infatuato di Emma, esprime (sempre interiormente) nei riguardi di lei. Per il polo del «mascolino», il testo esibisce addirittura, per i due attori che lo incarnano, vale a dire Rodolphe ed Emma, la stessa, letteralmente identica frase. Ecco quella di Rodolphe, mentre pensa agli eventuali postumi della seduzione: «*mais comment se débarrasser ensuite?*»; ed ecco quella di Emma nei confronti di Léon: «*mais comment pouvoir se débarrasser?*».

La figura della seduzione si avvale inoltre, nei riguardi delle coppie rispettive, di precise opposizioni d'ambiente: /spazio aperto/, per l'intrigo con Rodolphe, dai «*comices agricoles*» alla seduzione nel bosco e agli incontri successivi; /spazio chiuso/ per la relazione con Léon, dalla carrozza con le tendine abbassate in corsa per le strade di Rouen, all'atmosfera stagnante e greve della camera d'albergo. E anche là ove l'opposizione /spazio chiuso/ *vs* /spazio aperto/ si rompe, come ad esempio nella relazione con Rodolphe quando Emma si reca nella dimora di lui, lo spazio aperto che la caratterizza viene ripristinato in questo modo: «*elle arrivait essoufflée, les joues roses, et exhalant de toute sa personne un frais parfum de sève, de verdure et de grand air*».

Lo stesso vale per i livelli mediani del testo, espansioni diegetiche ed elaborazioni descrittive.

Si vedano, ad esempio, le espansioni diegetiche dei due celebri cortei, quello della *noce* e quello dell'*enterrement*, la cui opposizione semantica appare neutralizzata dall'identica composizione figurale degli stessi. Oppure, dal rispetto delle

descrizioni dei luoghi, si veda la sovrapposizione assiologica (il *recouplement*) fra elementi tanto dissimili come il salone del castello della Vaubyessard e l'interno della cattedrale di Rouen (ove ha inizio il rapporto dell'eroina con Léon), per cui l'uno si riflette nell'altro o, meglio, ognuno dei due luoghi – pur così differenti nella sostanza – si dà come il simulacro dell'altro.

E così via per infiniti altri passi del libro (per le esemplificazioni nel dettaglio di queste e di altre procedure, si rinvia ai nostri lavori su Flaubert).

E veniamo ora, sempre per *summa capita*, alle strutture fini di superficie e, nella fattispecie, alla famosa frase ove, per le dimensioni circoscritte del testo, sarà più agevole sorprendere, quasi nell'atto dell'esecuzione, i processi relazionali di cui si discorre.

Solo qualche esempio della svariaticissima fenomenologia dell'oggetto.

La «realtà Charles», la sua monotonia esasperante e la noia che procura ad Emma, viene presentata, grammaticalmente, da una serie di quattro proposizioni, tutte di identica costruzione, la quale comporta, indefettibilmente, la seguente distribuzione degli stessi elementi: soggetto pronominale (il) + verbo (all'imperfetto) + sintagma incidentale + complemento. Ecco il passo (dal cap. IX della I parte):

Il prenait, avec l'âge, des allures épaisses; il coupait, au dessert, le bouchon des bouteilles vides; il se passait, après manger, la langue sur les dents; il faisait, en avalant sa soupe, un gloussement à chaque gorgée.

La monotonia dell'oggetto è dunque mimata dalla monotonia della costruzione grammaticale: il che significa che l'oggetto della realtà, nella fattispecie «Charles», risulta incorporato nella grammatica della frase.

Scandita in quattro proposizioni tutte di identica composizione, la frase si conclude con una proposizione ancora a quattro membri, collegata all'insieme che precede attraverso la congiunzione *et* (la famosa *et* ritmica segnalata da Proust), proposizione che sigilla il tutto come un lungo accordo musicale ascendente:

et, comme il commençait d'engraisser, ses yeux, déjà petits, semblaient remontés vers les tempes par la bouffissure de ses pommettes.

Un esempio analogo e inverso è quello che riguarda (all'inizio dello stesso capitolo) la *rêverie* di Emma sul portasigari di seta verde smarrito da un invitato e trovato dalla stessa dopo la festa al castello della Vaubyessard.

Se la *rêverie* è, per definizione, mobile, variata e mutevole, ecco allora la frase fornirne l'omologo formale nella *variatio* a scansione ternaria applicata alle tre forme semplici del pronome relativo, delle quattro esistenti (la forma esclusa è *dont*), riferite al *métier* (il telaio) su cui è stato ricamato il portasigari di seta:

On avait brodé cela sur quelque métier de palissandre, meuble mignon que l'on cachait à tous les yeux, qui avait occupé bien des heures et où s'étaient penchées les boucles molles de la travailleuse pensive.

In questo caso, è tuttavia d'obbligo un rilievo supplementare. Se la *rêverie* trova il suo omologo formale nella *variatio* grammaticale che ne mima la natura, la procedura messa in atto non viene applicata a descrizione obiettiva (come nel caso della «realtà Charles») bensì coinvolta in una modalità di discorso che ha in *Madame Bovary* il suo monumento inaugurale: vale a dire, il discorso indiretto libero. Per cui, se i materiali della frase (lessico e immagini) appartengono alla «voce» di Emma, questa appare coatta nelle strutture formali gestite dall'*auctor*.

In ogni caso, in entrambi gli esempi, la «realtà» risulta modulata nella struttura armonica (volumetrica) della frase. Grazie alla scansione ritmica (ternaria o quaternaria), alla composizione e distribuzione delle proposizioni, alle architetture pronominali, il cosiddetto referente figura insomma incorporato nel testo. Esattamente come succede in poesia. Se la prosa si distingue dalla poesia in quanto rinvia ad un referente esterno, nel caso di Flaubert, per le esemplificazioni che abbiamo fatto, e le deduzioni che se ne ricavano, si dovrà parlare di «poesia della prosa» (da non confondersi con la prosa lirica né con la cosiddetta prosa d'arte: quella, ad esempio, del «poemetto in prosa»). E non sarà un caso se, in certi luoghi del testo, qui, ma anche nell'elaboratissima *Légende de Saint-Julien l'Hospitalier*, ci si imbatte in quella figura strutturale di raffinata complessità che è la *rapportatio*, di matrice poetica e di adibizione soprattutto barocca (se ne

vedano le applicazioni letteralmente superbe in Jodelle e in Sponde): figura che comporta la lettura dei propri elementi per correlazioni verticali. Eccone un esempio che preleviamo dall'episodio dei «comices agricoles» (qualcuno si stupirà se segnaliamo che la stessa figura ricorre anche, qua e là, nella *Recherche?*):

par le beau temps qu'il faisait, les bonnets empesés, les croix d'or et les fichus de couleur paraissaient plus blancs que neige, miroitaient au soleil clair, et relevaient de leur bigarrure éparpillée la sombre monotonie des redingotes et des bourgerons bleus.

Di questa eccezionale fenomenologia del poetico in Flaubert, parlano, in formulazioni decisive, sia Proust sia Thibaudet.

Secondo Proust, Flaubert perviene ad una «phrase comme faite d'une substance spéciale où doit s'abîmer et ne plus être reconnaissable tout ce qui fait l'objet de la conversation, du savoir etc.»; e ancora: «dans le style de Flaubert [...] toutes les parties de la réalité sont converties en une même substance, aux vastes surfaces, d'un miroitement monotone. Aucune impureté n'est restée». Ed ecco quanto afferma Thibaudet: «Pour Flaubert, le style consiste à exprimer le caractère de l'objet par une beauté verbale, à *transposer la nature des choses en des natures des phrases*» (corsivo nostro).

Della splendida affermazione di Thibaudet, l'esempio forse più calzante è quello da lui stesso fornito nella monografia su Flaubert, relativo alla descrizione della foresta di Fontainebleau nell'altro grande libro di argomento contemporaneo, *L'Éducation sentimentale*: descrizione ove ogni essenza, vale a dire ogni specie di albero, gode, nel brano, di una proposizione diversa, e, più precisamente, di una diversa posizione del verbo reggente. Per cui la varietà della foresta naturale si traspone nella varietà vivente della foresta grammaticale.

Ma fra gli innumerevoli esempi del genere, oltre a quelli qui sopra proposti, e ancora in merito alle strutture fini della frase e all'osservazione di Thibaudet, si può ricordare, proprio dall'inizio dell'*Éducation*, nell'ambito della descrizione della folla variegata che si assiepa sulla tolda del battello che, da Parigi, porterà il protagonista Frédéric Moreau a Nogent-sur-Seine, il paese natale, si potrà dunque ricordare e circoscrivere la seguente, minima frase: «Beaucoup chantaient. On était gai. Il se versait des petits verres». Ove appunto la folla variegata

e anonima viene mimata dalla terna di soggetti pronominali impersonali, quali *beaucoup*, avverbio con funzione di pronome; il pronome indefinito *on*; il pronome impersonale *il* (si può ricordare, a proposito di quest'ultimo, lo strafalcione di lettura che fa Du Camp nella visione del manoscritto: «qui "il"?»).

Anche per *L'Éducation sentimentale* (1870, ma 1869) vale quanto riferito per *Madame Bovary*, con la precisazione che il sistema di base è, sì, ancora di argomento contemporaneo, però con spostamento dell'ambiente dalla provincia a Parigi. Non solo ma che, già nell'ambito del primo sistema, si dà la messa in atto, in base a relazioni reciproche, di alcune grandi strutture tematiche o «serie» (già da noi evidenziate nei lavori precitati) quali la serie relativa all'Amore in opposizione alla serie relativa al Potere, cui sono omologate, rispettivamente, la serie dell'Arte e quella del Politico. A esse fanno capo i vari personaggi del romanzo, nonché le vicende cui gli stessi partecipano, compresi i due capitali eventi politici del tempo: la Rivoluzione del '48 con l'instaurazione della Seconda Repubblica; il colpo di stato del '51 con l'avvento del Secondo Impero. Uno straordinario appunto d'autore recita: «montrer que le sentimentalisme suit le Politique et en reproduit les phases».

Ciò che comunque preme evidenziare qui – in omologia a quella che, in *Madame Bovary*, si poneva, sul piano della struttura attanziale profonda, come la «figura della seduzione» –, è, su questo stesso piano, ma con un supplemento notevole di complessità, la «figura dell'educazione sentimentale».

La quale non consiste affatto nell'amore (impossibile) di Frédéric per Madame Arnoux, bensì nel sistema di relazioni che le quattro figure femminili del romanzo intrattengono col protagonista: e precisamente, oltre a Madame Arnoux, la mondana Rosanette; la signora dell'alta borghesia, Madame Dambreuse; la ricca ragazzina di provincia, Mademoiselle Roque.

Semplificando molto il sistema volumetrico di relazioni dei quattro attori femminili nei riguardi dell'unico attore maschile, la «figura dell'educazione sentimentale» si costituisce così: Madame Arnoux rappresenta l'amore senza possesso, destituito di ricchezza e di potere; mentre Rosanette rappresenta il possesso senza amore, in una relazione anch'essa destituita di ricchezza e di potere. Con Madame Dambreuse, sposata e vedova, la

relazione prevista, senza amore, è quella del matrimonio, con conseguente supporto di ricchezza e di potere; mentre con Mademoiselle Roque, la relazione è quella del non-possesto e dell'amore (da parte di lei), con previsione di matrimonio, e ancora acquisizione di ricchezza e di potere.

Questo reticolo complesso di opposizioni e di equivalenze fra gli attori del sistema attanziale costitutivo della «figura dell'educazione sentimentale», fa sì che i vari personaggi, soprattutto femminili, risultino meno individui che nodi di relazioni: in altre parole – come per la figura della seduzione in *Madame Bovary* –, l'individualità dei personaggi appare travalicata da un sovrappiù di senso da cui risultano investiti.

D'altra parte, la messa in crisi dell'individualità sembra rafforzata – oltre che dal sistema di relazioni precipitato – da calcolatissime corrispondenze lessicali.

Nel grande finale del romanzo, là dove Madame Arnoux, in visita a Frédéric, gli confessa di essersi accorta dell'amore di lui quando questi le baciò il polso «entre le gant et la manchette», ebbene questa stessa situazione prossemico-erotica, espressa negli identici termini (il bacio sul polso «entre le gant et la manchette»), ricorre, sì, nel romanzo, ma riguarda non Madame Arnoux bensì Rosanette, la mantenuta.

Ma vi è di più, e proprio dal punto di vista della dissacrazione della figura che incarnava l'amore ideale. L'ultima frase del libro, che passa, nella forma del discorso diretto, da Frédéric all'amico Deslauriers, e che è riferita all'esperienza mancata dei due amici al bordello, all'inizio del romanzo, «C'est là ce que nous avons eu de meilleur!», appare altresì proprio nel dialogo tra Frédéric e Madame Arnoux nel corso dell'ultima visita di lei sopra citata:

«[...] nous nous serons bien aimés.»
 «Sans nous appartenir, pourtant!»
 «Cela vaut peut-être mieux», reprit-elle.

Come in *Madame Bovary*, anche nell'*Éducation* il sistema di relazioni si dispiega attraverso i livelli mediani del testo, nelle espansioni diegetiche e descrittive. Così, ad esempio, il motivo della solitudine del protagonista nella città vede relazionati due mirabili brani di opposta assiologia ripercossa sui piani espressivi. Entrambi nel capitolo V della I parte,

essi pongono in relazione il vuoto che circonda Frédéric per l'assenza di Madame Arnoux, vuoto che riempie di sé ogni più piccolo elemento verbale (primo episodio), e, ancora nella solitudine che circonda il protagonista, l'esaltazione e la festosità di cui gli aspetti urbani più diversi sono imbevuti per la presenza sentimentale dell'amata nel cuore di lui (secondo episodio).

E così via per molti altri occorrimenti, quali ad esempio quelli relativi alle feste e ai ricevimenti, tutti relazionati fra loro in base a rapporti di opposizione nell'identità, o di identificazione nelle diversità.

L'apice di queste procedure di costruzione volumetrica del testo, dalle strutture profonde alle strutture fini di superficie, costruzione appoggiata a un sistema narrativo di supporto, è rappresentato dalla *Légende de Saint-Julien l'Hospitalier*, secondo dei *Trois contes* (1877) ma primo in ordine della stesura.

È la riscrittura della celebre leggenda di San Giuliano l'Ospitaliere che, per espiazione del proprio parricidio, si macera nella penitenza e nel servizio del prossimo in quanto traghettatore, sino all'incontro col lebbroso, che non è altro che l'incarnazione di Cristo.

Qui, già il sistema narrativo di supporto risulta articolato per opposizioni ed equivalenze, nelle scansioni ternarie che lo costituiscono. Alle tre predizioni che prefigurano il destino di Julien corrispondono infatti tre fasi della sua vita con altrettante modalità di esistenza: dalla giovinezza passata nel castello avito, alle nozze e alla vita d'ozio nel palazzo, alla fuga dopo il duplice parricidio e l'installazione nella capanna sulla sponda del fiume, col volontario compito di traghettatore.

Su questo schema, si intreccia tutto un fitto reticolo di relazioni fra i vari episodi, per cui, ad esempio, le prime due predizioni, quella dell'eremita alla madre e quella dello zingaro al padre, si oppongono infallibilmente l'una all'altra su tutti i piani della manifestazione testuale. Eccone, a titolo dimostrativo, la schematizzazione essenziale:

- statuto assiologico e sociale del destinatario: eremita *vs* zingaro;
- statuto parentale del destinatario: madre di Julien *vs* padre di Julien;
- posizione fisica del destinatario: corpo disteso (la madre) *vs* stazione eretta (il padre);

- luogo: spazio chiuso *vs* spazio aperto;
- tempo: sera *vs* mattino;
- contenuto del messaggio della predizione: gloria celeste *vs* gloria mondana;
- modalità di emissione del messaggio: assenza di articolazione orale (l'eremita parla «sans desserrer les lèvres») *vs* articolazione eccessiva, balbettio («il bégaya, d'un air inspiré, ces mots sans suite» ecc.);
- tipologia linguistica del messaggio: enunciato sintatticamente lineare e perspicuo («Réjouis-toi, ô mère!, ton fils sera un saint!») *vs* enunciato sintatticamente sconnesso e non perspicuo («Ah! ah! ton fils!... beaucoup de sang!... beaucoup de gloire!... toujours heureux! la famille d'un empereur»). In questo secondo caso, però, la sconnessione e non perspicuità dell'enunciato riguardano questo preciso momento del racconto, ove la predizione riveste la forma dell'enigma. Di fatto, i tre segmenti preposizionali a costruzione nominale riferiscono i tre momenti della vita di Julien successivi alla di lui partenza dal castello avito, e precisamente: i fatti d'arme, la gloria che ne ricava, le nozze con la figlia dell'imperatore di Occitania e la conseguente, felice esistenza di Julien;
- posizione fisica del destinatario: l'eremita sparisce sollevandosi in aria *vs* lo zingaro sparisce nell'erba, dopo essersi chinato a raccogliere l'obolo che gli viene offerto.

Lo stesso si dica per altri luoghi e occorrenze testuali.

Così, ancora a titolo di esempio, i due grandi episodi della caccia, ciascuno depositario di un nesso narrativo fondamentale (la terza predizione, quella del parricidio, formulata dal cervo, per il primo episodio; la funzione «partenza», o «allontanamento», per il secondo episodio, il che consente l'arrivo al palazzo dei genitori di Julien, con la conseguente *méprise* di Julien e l'azione omicida), ebbene, anche in questo caso, i due episodi si oppongono l'uno all'altro sull'intero ventaglio delle rispettive manifestazioni.

Il primo episodio si svolge nell'arco di una giornata, durante la stagione invernale, con Julien nella posizione di aggressore e con gli animali, di varie specie, nella posizione di aggrediti; il secondo episodio si svolge invece di notte, nella stagione estiva, mentre Julien si troverà nella posizione di aggredito e le varie specie di animali nella posizione di aggressori. A queste opposizioni di base si annetteranno opposizioni supplementari

riguardanti sia la stagione (gelo *vs* afa), sia la natura (durezza del suolo *vs* cedevolezza dello stesso), sia l'azione propria di Julien (funzionalità ed efficacia delle armi, nel primo episodio *vs* non funzionalità delle stesse, nel secondo), sia i suoi stati emotivi (euforia ed esaltazione nel massacro, per il primo episodio *vs* disforia nel secondo, per impotenza e senso di angoscia).

Ma tanto basti come esemplificazioni. Da cui emergerà che forse nessuno mai, nella scrittura narrativa in prosa, ha perseguito, sino a questi livelli, i presupposti delle correlazioni e delle corrispondenze fra i vari punti del testo, in vista di quella composizione armonica (volumetrica) della realizzazione verbale, di cui si è più volte detto. E qui possiamo ancora ricordare Proust: «Déjà dans *Madame Bovary* [...] Flaubert trouve dès le début cette forme qui est peut-être la plus nouvelle qu'il y ait dans toute l'histoire de la littérature française».

2. Gli effetti di reale

La *Légende* resta comunque l'ultimo specimine della sperimentazione di questo tipo (ve ne è una ripresa, a titolo, forse, di rimemorazione personale, nell'episodio della «falaise» in *Bouvard et Pécuchet*). Già gli altri due racconti costitutivi del trittico mettono infatti in atto un'altra grande sperimentazione flaubertiana, quella degli «effetti di reale».

La denominazione risale a un celebre articolo di Roland Barthes, *L'effet de réel*, consacrato sostanzialmente al primo dei tre racconti, *Un coeur simple*, ove l'effetto di reale si pronuncia, secondo Barthes, attraverso l'inserimento, entro il contesto della rappresentazione, di un elemento eterogeneo, non funzionale allo svolgimento o alla caratterizzazione del *récit*.

Ebbene, il racconto – storia d'una domestica d'animo semplice, devota alla padrona e visceralmente attaccata a un pappagallo avuto in dono –, ebbene, il racconto include, nella propria organizzazione, non solo l'eterogeneo e il non funzionale ma anche altre modalità di disturbo nei confronti della rappresentazione. Se il «reale» è quanto esorbita dalle figure della realtà (che non sono altro che figure del concetto, figure di una riduzione del mondo ai canoni acquisiti del sapere), *Un coeur simple* si pone come una delle più superbe realizzazioni

di questa eccedenza, che è, di fatto, una fuoruscita dall'ordine dei significati.

Ecco allora la meravigliosa serie di dispositivi volti alla restituzione del reale, quali, oltre all'inserimento dell'eterogeneo già segnalato, la pluralità simultanea di isotopie diverse in proposizioni coordinate per asindeto, o, in altri termini, l'esibizione di segmenti discorsivi autonomi non correlati; l'occultamento dei presupposti logici di un'azione o di uno stato; l'omissione della nominazione degli oggetti della percezione; e così via.

Si veda, per il primo dei dispositivi qui segnalati (l'autonomia dei segmenti frastici non correlati fra loro), il mirabile paragrafo relativo alla stanza dell'agonia, ove si sta consumando il destino desolato di Félicité, la serva di Madame Aubain:

Félicité de temps à autre parlait à des ombres. Les bonnes femmes s'éloignèrent. La Simonne déjeuna.

Ma si veda anche un esempio relativo alla cancellazione della presupposizione inerente alla presentazione di un fatto o di un'azione. Si tratta di Félicité alla ricerca del pappagallo improvvisamente scomparso:

Tout à coup, elle crut distinguer derrière les moulins, au bas de la côte, une chose verte qui voltigeait. Mais au haut de la côte, rien!

La cancellazione concerne tutto il percorso di Félicité dai piedi della collina («au bas de la côte»), ove crede di aver visto svolazzare il pappagallo, alla sommità della stessa («au haut de la côte»). La cancellazione mira insomma a restituire tutta la celerità affannata del percorso di Félicité.

Altre modalità di resa del reale sono quelle che concernono la struttura narrativa vera e propria, ove l'ingrandimento d'un dettaglio non funzionale al *récit* ha come contrapposto la contrazione discorsiva al minimo d'uno dei nodi fondamentali dello stesso.

Ora, la resa di questi effetti non nasce qui, nel *Coeur simple*. Essa è anticipata sia da *Madame Bovary* sia dall'*Éducation sentimentale*.

Già Proust segnalava, ad esempio, in *Madame Bovary*, la cancellazione del presupposto di un'azione. Quando Emma

sbarca col marito a Yonville nella locanda di Madame Le-françois, dopo il viaggio in diligenza, il testo recita: «Madame Bovary s'approcha de la cheminée». E Proust commenta: «non è detto in nessun posto che lei avesse freddo». E quanto all'*Éducation*, basti ricordare il grande «bianco», sottolineato ancora da Proust, che separa la fine del racconto dai due capitoli conclusivi.

Ed ecco ora, da *Madame Bovary*, un esempio di non-nomina-zione (di occultamento) dell'oggetto della percezione. Quando il *père* Rouault, dopo le esequie della figlia, si volge, dalla carrozza che lo sta riportando a casa propria, a contemplare il luogo dove Emma è sepolta, ebbene, il luogo, vale a dire il cimitero, non viene nominato dal Narratore al fine di restituire nella sua integrità la percezione del Soggetto. L'introduzione del nome l'avrebbe falsificata. Ecco il breve passo:

Il mit sa main devant ses yeux; et il aperçut à l'horizon un enclos de murs où des arbres, çà et là, faisaient des bouquets noirs entre des pierres blanches.

Quanto all'*Éducation*, gli effetti di reale sono reperibili soprattutto nel canovaccio narrativo che costituisce il primo sistema (il sistema di supporto): ove le presupposizioni di fatti e azioni sono generalmente situate a grande distanza dagli stessi, con effetti di occultamento delle motivazioni, e ove i tempi forti del racconto sono spesso contratti in spazi discorsivi minimi. Per cui, due fra i massimi esperti di tecniche letterarie, Banville e Zola, potevano parlare, in proposito, di «romanzo non romanizzato, indeciso come la vita stessa» (Banville), e di rifiuto di «ogni affabulazione romanzesca centralizzante» nonché della messa in rappresentazione della «apparente sconnessione dei fatti» (Zola). E ancora Zola poteva aggiungere: «Si trattava, qui, di una delle concezioni più originali, più audaci e più difficili da realizzare che abbia mai tentato la nostra letteratura».

Quanto al terzo dei *Trois contes*, *Hérodias*, esso comporta un ulteriore tipo di sperimentazione, i cui effetti saranno comunque da annoverare anch'essi come effetti di reale.

Il racconto riprende la narrazione neotestamentaria dell'episodio della decollazione del Battista, nel contesto mediorientale della reggia e dell'ambiente di Erode Antipa.

Si tratterebbe insomma della messa in scena della storia. Sennonché Flaubert, in questo caso, ne circoscrive il discorso al presente dell'azione rappresentata. L'effetto costante è quello di un differimento delle informazioni, dovuto alla «soggettività» dei punti di vista dei soli personaggi presenti in quel momento sulla scena, quando addirittura non si tratti di veri e propri buchi, falle e strappi nel tessuto della rappresentazione.

I *Trois contes* comportano, insomma, tre tipi di sperimentazione narrativa. Quello della scrittura volumetrica portato al suo apice (*Légende*), quello degli effetti di reale, nelle modalità descritte per *Un cœur simple*, e quello degli effetti di reale nelle modalità qui sopra segnalate per *Hérodias*.

Poesia-della-prosa e sovradeterminazione del testo, nel primo caso; prosa-prosa nei casi successivi, con paralleli effetti di sottodeterminazione del testo per sottrazione di significato. Entrambe le modalità, per le esemplificazioni già fornite, sono reperibili naturalmente anche in *Madame Bovary* e nell'*Éducation*, secondo percentuali e gradazioni variabili.

Ma lo sperimentare di Flaubert non si esaurisce qui.

Nella *Tentation de Saint Antoine* (terza versione pubblicata nel '74, e quindi anteriormente allo splendido *exploit* tripartito dei *Racconti*), oltre all'imbricazione simultanea di più luoghi di parola (il Narratore, lo *Scripteur*, Antoine e i vari personaggi della rappresentazione), Flaubert mette in atto un'eccezionale procedura di linearizzazione seriale del testo, che anticipa quella che sarà, su un altro piano, l'esperienza dell'opera incompiuta e postuma, dell'opera enigmatica per eccesso di visibilità della *bêtise*, vale e dire *Bouvard et Pécuchet*.

Ebbene, nella *Tentation*, la serialità perseguita da Flaubert comporta l'implicazione di quattro universi semantici o «serie», appunto, come le ha denominate Michel Foucault in un magistrale intervento in proposito: e cioè la serie cosmologica, la serie storica, la serie profetica, la serie teologica, le quali fissano la struttura globale dell'opera, il suo ordinamento sotterraneo.

A livello basso, se non infimo, di una serialità tecnologica, tassonomica e, in generale, ossessivamente nomenclatoria, sarà la stessa modalità compositiva che presiede a *Bouvard et Pécuchet*.

Da alcuni ritenuta l'opera interamente proiettata nel futuro (Remy de Gourmont), da altri una prova fallimentare della

scrittura flaubertiana, *Bouvard et Pécuchet* resta, per noi, ancora una tappa – folle e, se vogliamo, enigmatica, come abbiamo già detto – di quello sperimentare interminabile e insaziabile che costituisce, per noi, l'aspetto centrale dell'intera parabola dello scrittore. All'ossessione proclamata e riconosciuta della «scrittura» (però nei termini da noi precisati) si dovrà accostare quella, di pari eccezionalità, della sperimentazione infinita.

Ormai non resta che da render conto dell'opera, a nostro avviso, più singolare e, se vogliamo, più inaudita di Flaubert, vale a dire *Salammbô* (1862).

3. La figura formale di «*Salammbô*»

Ambientato a Cartagine all'indomani della prima guerra punica, il libro narra della guerra fra Cartagine e i mercenari cui viene rifiutata o comunque dilazionata la paga. Fondata su un'immensa preparazione erudita – da Polibio, la cui *Historia* rappresenta il canovaccio da seguire, a Diodoro Siculo per le notizie generali su Cartagine, a Cornelio Nepote, sino a Plinio e a Tacito –, l'opera è messa in cantiere subito dopo la pubblicazione di *Madame Bovary*, e intende contestare quel «realismo» impegnato a restituire la contemporaneità soprattutto ai suoi livelli inferiori tramite un linguaggio volutamente lontano da ricercatezze.

Qui, il linguaggio della realtà, già esperito in *Madame Bovary* nell'ambito del sistema di base, si applica a un materiale archeologico vastissimo – che va dall'architettura all'abbigliamento, dall'arredamento degli interni ai vari aspetti dell'alimentazione, dalle opere difensive alle macchine da guerra e alle armi – secondo una, per così dire, congiunzione ossimorica che comporta, da un lato, il massimo della violenza verbale e addirittura della truculenza, quale si manifesta nelle scene di battaglia e di supplizio, e, dall'altro, un eccesso di raffinatezze e di preziosità, quale si manifesta nelle descrizioni dei costumi e degli interni dei vari templi e dimore.

Incardinato – come poi si avrà nell'*Éducation sentimentale* (si veda più indietro) – su due serie tematiche contrapposte, la serie guerriera e politica da un lato, cui fanno capo, per Cartagine, Amilcare, e per i Mercenari, Mathô, la serie erotica e mitologica dall'altro, cui fanno capo *Salammbô*, la figlia di

Amilcare, per Cartagine, e ancora Mathô per i Mercenari, il romanzo non fa che dispiegare incessanti, iterati movimenti di masse, con simmetriche inversioni di situazioni: quella fondamentale è rappresentata dall'assedio di Cartagine da parte dei Mercenari (detti anche i Barbari), cui fa *pendant*, appunto, l'accerchiamento e sterminio di questi ultimi nel «Défilé de la Hâche» (la Gola dell'Ascia). Non simmetrica rispetto all'insieme, la morte congiunta di Mathô, collegata al simbolo del Sole, e quella di Salammbô, collegata alla Luna.

Ma la novità dell'opera non sta qui. Per questo riguardo, come si è detto, essa sembra partecipare di quella dimensione volumetrica a livello globale, già sperimentata in *Madame Bovary* e poi perfezionata in quella che sarà l'*Éducation sentimentale*. Di fatto, *Salammbô* finisce per presentare una struttura compositiva assolutamente inedita, a nostro parere, nella storia sin lì accertata del romanzo. E cioè la struttura di una moltiplicazione della stessa figura, e precisamente di una figura continuamente spezzata – quella del combattimento e degli spostamenti delle masse –, ripresa e riproposta a partire dalle dimensioni minime della frase sino a quelle, grandi o grandissime, degli interi episodi. Eccone la rappresentazione, se così si può dire, a livello minimo (quello della frase), che comunque riconferma quella mimesi dei contenuti effettuata sul piano puro della grammatica, da noi segnalata già in *Madame Bovary*:

Tous se levèrent et coururent au rempart. // Une forêt de lances, de piques et d'épées se hérissait à sa base. Elle sauta contre les murailles, les échelles s'y accrochèrent; et, dans la baie des créneaux, des têtes de Barbares parurent.

Ebbene, da questa porzione minima della figura – ove la disarticolazione della linearità è operata dagli elementi anaforici in cerca dei rispettivi riferimenti – si passerà, per gradi, alle dimensioni maggiori degli episodi, per incessanti moltiplicazioni della figura stessa, che non saprei come altrimenti definire (e sarà questa la grande novità del testo di Flaubert) se non come una *figura della rappresentazione frattale*.

Se tale è la figura formale di *Salammbô*, di cui la frase qui sopra citata potrebbe rappresentare – per simulazione – la cellula generativa, essa include altresì un'altra figura: quella dell'allegoria.

E precisamente un'allegoria della contraddittoria, ossimorica posizione psichica ed emotiva del Soggetto, quella stessa per cui, ad esempio, poteva confessare a Louise Colet che, in un suo rapporto con una cortigiana araba, era attratto dalle sensazioni congiunte del fetore delle cimici e del profumo di sandalo che colava sulla pelle di lei.

Alla figura complessa della dimensione frattale si assocerà così, per *Salammbô*, anche la figura dell'allegoria, di cui la confessione epistolare a Louise Colet rappresenterebbe, a sua volta, la cellula generativa sul piano dell'interiorità.

Vi è di più. Alla figura femminile di *Salammbô* fa capo una filiazione illustre – già intravista da Thibaudet –, fra le più grandi del secolo: intendiamo la prima *Hérodias* mallarméana, quella della *Scène* (1864, e quindi a distanza di due anni dalla pubblicazione del romanzo).

Da *Salammbô* derivano infatti, in *Hérodias*, sia il rapporto dell'eroina con la luna, insieme simbolo e mito, sia la presenza, nel poema, dei leoni, che in *Salammbô* godono di un particolare statuto figurale e strutturale: all'inizio del romanzo, in cui appaiono crocifissi, e alla fine, nell'episodio del «Défilé de la Hâche», con l'ombra gigantesca dell'animale che si staglia contro il cielo purpureo. Con la seguente precisazione aggiuntiva: che in *Salammbô*, i leoni, e la tematica che gli è inerente, hanno a loro volta un preciso antecedente genealogico nella *Légende des Siècles* di Victor Hugo (prima serie, 1859), ed esattamente nella poesia *Les Lions* (citata da Flaubert in una lettera a Jules Duplan dell'ottobre del 1859, e quindi proprio nel corso della stesura di *Salammbô*, in questi termini: «on n'a jamais fait des vers comme ceux des *Lions*! »).

Possiamo precisare, a questo punto, che alle grandi sperimentazioni formali messe in atto da Flaubert non sono riservati tempi specifici, scalati diacronicamente. La sperimentazione della scrittura volumetrica (poesia della prosa, e sovradeterminazione del discorso) include, infatti, testi che vanno dal '57 (*Madame Bovary*) al '69 (*L'Éducation sentimentale*) al '76 (*Légende*); quella degli effetti di reale (esperienza della prosa-prosa e sottodeterminazione del discorso per sottrazione di significato) include testi che vanno, ancora, da *Madame Bovary* e dall'*Éducation* sino alle opere tarde e tuttavia somme quali *Un cœur simple* (1876) e *Hérodias* (1877, che è anche la data della pubblicazione cumulativa dei tre testi nel volume

Trois contes); mentre l'esperienza della composizione seriale include testi che vanno dalla *Tentation de Saint Antoine* (nelle tre versioni: del 1848-1849, del 1856 e del 1870-1872: la terza pubblicata nel 1874) al postumo *Bouvard et Pécuchet* (iniziato nel 1874, pubblicato dopo la morte dell'autore nel 1881). Da noi collocata a conclusione della parabola creativa di Flaubert, abbiamo infine la grande esperienza narrativa (o epico-lirica) di *Salammbô* (1862), tutta raccolta entro la figura della dimensione frattale.

In definitiva, come abbiamo già rilevato, l'inesausta ossessione formale di Flaubert, parallela a quella della scrittura, sarà l'ossessione dello sperimentare: sperimentare di frasi e di insiemi di frasi, di forme compositive (poesia della prosa) e di distruzione di forme (effetti di reale), di procedure seriali anticipatrici dell'attuale modernità, sino alla sperimentazione di figure inaudite chiamate a replicare continuamente se stesse secondo dimensioni variabili (la figura frattale di *Salammbô*).

Su questo piano, un solo scrittore può vantare un'analoga varietà di sperimentazioni formali, magari portata all'iperbole in quanto associata a variazioni di lingua, di stile, di contenuti e di simboli: questo scrittore è James Joyce nei vari episodi dell'*Ulysses*. E non per nulla, Flaubert figurerà sempre fra i numi tutelari del grande irlandese.



Capitolo settimo

Dottrine e pratica del realismo. Il naturalismo

Le nuove empiricità – il lavoro, la produzione, la ricchezza – sembrano dominare la scena del mondo. L'occhio che guarda non è più rivolto al conoscere ma all'essere: all'essere dell'uomo e all'essere delle cose. Il «realismo» è la modalità di questo sguardo, collocato il più possibile vicino ai livelli bassi, e magari degradati, del sociale, e intento a scrutare più i dettagli, anche aberranti, degli insiemi che le ragioni degli stessi.

Inaugurato storicamente da quel dipinto ingrato e potente che è l'*Enterrement à Ornans* (1851) di Courbet, che se ne fa acceso propugnatore nella mostra personale del 1855, e poi rappresentato, sia pure preterintenzionalmente, nel 1857 da *Madame Bovary* di Flaubert, che però di fatto se ne esime, il realismo ha altresì i suoi teorizzatori (Champfleury, Duranty), nonché una rivista-manifesto, inscritta appunto sotto la titolazione «Le Réalisme» (1856-1857). Vi si predica l'esortazione a «esprimere la banalità quotidiana», a esibire «l'uomo contemporaneo nella civiltà contemporanea» ecc. e, in definitiva, a promuovere l'espressione contro la zona «alta» in cui si situava e si svolgeva il «sentire» dei romantici.

È rappresentato, a un estremo, dalla stenografia dell'esperienza vissuta e dall'ossessione documentaria e nomenclatoria dei Goncourt – detestata da Proust e ammirata da Zola – e, all'altro estremo, dall'originalissimo criterio percettivo della «visività», introdotto da Maupassant; mentre, in una zona mediana, si afferma il realismo moderato del miglior Daudet, proiettato oggettualmente nell'autofinzione biografica (*Le Petit Chose*, *Lettres de mon moulin*) o virato in una comicità spiccatamente corporale, ma con forte sottofondo ideologico, nella notissima trilogia su Tartarin de Tarascon.

Filiazione conseguente del realismo, il cosiddetto «naturalismo», fondato sia sul «documento umano» sia sulle ultime

scoperte delle scienze positive (Darwin, Claude Bernard), quali la legge della selezione naturale, dell'ereditarietà, dell'evoluzione, cui si aggiungerà il determinismo di Taine.

Il suo caposcuola è Zola, che ne promuoverà altresì una costituzione di gruppo, la quale dà vita a una raccolta collettiva, *Les Soirées de Médan* (1880), dal nome del villaggio vicino a Parigi ove Zola riceve amici e discepoli. Fra gli autori del gruppo figurano in primo piano Huysmans e Maupassant.

Col naturalismo, l'essere del Soggetto, in quanto sottoposto alle leggi che governano la natura, finisce, almeno teoricamente, ma molto meno nelle applicazioni letterarie effettive, per perdere la propria individualità e per assumere le caratteristiche generali del «tipo». D'altra parte, se il naturalismo si riconosce soprattutto in Zola, l'esperienza di scrittura e invenzione che questi ne fa, esorbita di gran lunga – e in positivo – le premesse teoriche da lui stesso avanzate, come si dimostra in questo stesso capitolo.

1. Il «vero» dei fratelli Goncourt

Titolari di un celeberrimo *Journal* redatto a quattro mani dal 1851 al 1870, anno della morte di Jules (1830-1870), poi dal solo Edmond (1822-1896) fino a pochi mesi dalla morte, ove le curiosità, i pettegolezzi, gli aneddoti, spesso salaci, tengono il posto della ricerca della verità su determinati ambienti, autori e personaggi, i fratelli Huot de Goncourt, ricordati oggi soprattutto per il prestigioso premio letterario istituito da Edmond, lo sono molto meno per la loro opera propriamente narrativa (caduta del tutto nell'oblio è l'opera, diciamo, «storiografica», consacrata soprattutto al XVIII secolo, nei suoi aspetti sociali, politici, artistici e di costume, comprensiva di una cospicua massa di volumi: da *Histoire de la société française pendant la Révolution*, 1854, a *L'art du XVIII siècle*, 1859-1875, a *La femme au XVIII siècle*, 1862, e così via).

Adepti di un'idea del «vero» fondata sulla registrazione immediata della sensazione o dell'impressione (sulla scia della scrittura del *Journal*), e corroborata da un'iperbolica ossessione nomenclatoria incaricata di restituire i vari ambienti in cui si svolgono le azioni, i Goncourt allineano una serie di romanzi che vanno dalle vicende del piccolo giornalismo di provincia

(*Les Hommes de Lettres*, 1860; poi, nell'edizione del 1868, *Charles Demailly*), a quelle dell'ambiente artistico (*Manette Salomon*, 1867); da una storia d'amore fra un giovane medico e una suora all'ospedale della Charité di Parigi (*Soeur Philomène*, 1861), a un'altra storia d'amore e di degradazione, la cui protagonista è una domestica, negli ambienti popolari più squallidi della metropoli, nel romanzo a tutt'oggi più noto dei Goncourt: *Germinie Lacerteux* (1864).

Questo romanzo è preceduto da una prefazione degli stessi autori, la quale si proponeva, a un tempo, come una poetica e come un manifesto. Eccone alcuni stralci:

Le public aime les romans faux: ce roman est un roman vrai.

Il aime les livres qui font semblant d'aller dans le monde: ce livre vient de la rue.

[...]

L'étude qui suit est la clinique de l'Amour.

[...]

Nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle «les basses classes» n'avait pas droit au Roman.

E così via.

Il libro in questione è tuttavia così atroce sia nella rappresentazione delle «basses classes», incarnate lì dalla domestica Germinie e dalla padrona, Mademoiselle Varandeuil, zitella e ridotta anch'essa quasi in povertà, e poi da una piccola folla di squallidi personaggi (la lattaia, suo figlio Jupillon, amante tiranno e sfruttatore di Germinie, un secondo amante, il pittore Gautruche, altre figure di maggiore o minore importanza nella vicenda), sia nella descrizione dei loro ambienti (il povero appartamento di *mademoiselle*, cui è addetto il servizio di Germinie; la camera miserabile di quest'ultima, nel sottotetto dell'edificio, gelida d'inverno e rovente d'estate; gli ignobili bistrot e sale da ballo di periferia), il libro dunque è così atroce nella rappresentazione di questi elementi, umani e ambientali, che gli stessi autori fanno appello a un'estetica del brutto (della *laideur*), da loro perseguita, unitamente a quanto, delle «basses classes», è propaggine naturale: l'alcolismo, le malattie, e, in genere, tutte le patologie connesse alla miseria. Che gli autori scrupolosamente registrano come «documenti» di quegli stati, documenti che possono anche coincidere con veri e propri referti d'ordine clinico (si veda,

più su, la definizione della parte psicologica del romanzo come una «clinique de l'Amour»).

Tutto questo, secondo gli autori, in funzione del popolo e del suo diritto di venir introdotto nelle rappresentazioni dell'arte. Il «realismo» delle quali avrebbe quindi una doppia motivazione: da un lato, la restituzione della «verità» (del «vero»), ovunque si trovi; dall'altro, il riscatto «estetico» del basso, del volgare e addirittura del brutto.

Nel commento alla prefazione, e poi nella lettura critica del romanzo in questione, Erich Auerbach, in *Mimesis*, avanza però le seguenti, capitali osservazioni:

Quello che legava i Goncourt all'argomento [...] era l'attrazione sensuale per il brutto, il repellente, il malato; [...] possono essere considerati i primi ad avere introdotto questi motivi nel romanzo. [...] Essi collegarono in modo insospettato l'introduzione del popolo nella materia artistica col bisogno di una rappresentazione sensuale del brutto, del repellente, del patologico; un bisogno che non aveva più nulla a che vedere con l'esigenza dell'obiettivo, del tipico e del rappresentativo.

E così via con altre osservazioni: per cui, secondo Auerbach, l'attitudine creativa dei Goncourt, collegata al gusto «sensuale» per il repellente, il brutto, ecc., testimonierebbe piuttosto una prossimità al «decadentismo» che non un'appartenenza al realismo.

Del che fornirebbe una riprova quella che gli interessati stessi denominarono «écriture artiste»: vale a dire una scrittura che mirava alla raffinatezza e preziosità dello stile, soprattutto sul piano del lessico.

Il superstite Edmond ebbe tuttavia coscienza dell'aporia insita nella pratica, sin lì perseguita, di un siffatto realismo.

Ed ecco allora la stesura di un'altra, più completa prefazione, nel 1879, in occasione dell'uscita del romanzo, per la sola mano di Edmond, *Les frères Zemganno*, storia di due acrobati in cui sarà agevole ravvisare l'identificazione proiettiva dei due fratelli Goncourt.

Ebbene, in questa prefazione, Edmond distingue un doppio realismo: il realismo del basso, del popolare, del brutto (della *laideur*), quale era stato quello praticato fin lì da lui e dal fratello in vista di una restituzione autentica della «verità», un realismo però ove la già citata «écriture artiste» non era affatto al servizio del «vero» ma si poneva in stridente contra-

sto con i contenuti assunti; e un realismo, invece, ove le stesse procedure di stile fossero in omologia con i contenuti non più bassi, ma elevati, concernenti insomma gli strati alti della società. Questa seconda forma di realismo è ben più difficile da mettere in atto, giacché, continua Goncourt, se è agevole capire le creature semplici e popolari, difficilissimo è, invece, riuscire a entrare nel mondo delle società elevate: «Le Parisien et la Parisienne [...] demandent des années pour qu'on les perçoive, pour qu'on les sache, pour qu'on les attrape» (corsivo nel testo). Impossibile quindi per lui, Edmond, pervenire a un realismo di quel genere. Che sarà, possiamo aggiungere noi, il grande «realismo» attuato nella *Recherche*.

Ora, è proprio Proust che fa il punto sulla posizione espressiva dei Goncourt.

Già nel *pastiche* del *Journal* inserito nel *Temps retrouvé*, è evidente che il rifacimento dei tic linguistici, soprattutto lessicali, dei due autori, è d'ordine caricaturale. Perché mai Proust, qui, spinge sul pedale della caricatura, e cioè sul pedale di un eccesso rispetto all'imitazione dell'originale? Semplicemente perché la caricatura, tutta basata sui tratti esteriori dell'oggetto, non comporta profondità. Per cui la caricatura dello stile dei Goncourt intende sottolineare (intende rivelare) la caratteristica primaria di quello stile: vale a dire, la mancanza di profondità.

È infatti ancora Proust che, nelle riflessioni del Narratore-protagonista che seguono il *pastiche*, avanza una teoria dell'arte, o dell'espressione letteraria, totalmente opposta a quella che regola la scrittura dei Goncourt.

Se, per costoro, l'arte consiste nella riproduzione il più possibile fedele («vera») dell'oggetto, al servizio della quale adibiscono – come abbiamo detto – sia la notazione immediata dell'impressione o della sensazione, sia un'ossessiva preoccupazione nomenclatoria, per Proust l'arte consisterà invece nel far emergere tutto un sistema di rapporti tra i differenti oggetti, e fra questi e il Soggetto, al fine di scoprirne ed evidenziarne le leggi. Così, un ritratto potrà essere perfettamente somigliante al modello e tuttavia non essere opera d'arte. La quale, di fronte al modello, ne farà emergere i rapporti con le leggi della forma e del volume, dello spazio e della luce. La somiglianza, una volta ottenuta, per essere opera d'arte lo sarà sulla base dei predetti rapporti entro i quali è stata elaborata e con cui è venuta a patti.

E sarà questa la scrittura del «vero», secondo Proust, non quella della stenografia dell'istante e della ricchezza della nomenclatura. Su cui, ancora Proust in una notizia del *Contre Sainte-Beuve*, sospende una forte ipoteca, a partire però da una diversa prospettiva inerente al concetto di «vero» e connessa ancora – come la scrittura delle leggi – alla dimensione della profondità.

Il «vero», per Proust, non sta nel *carnet* delle annotazioni, nell'immediatezza della registrazione, e nemmeno nella «verità», magari scientifica, del documento, ma sta, come direbbe Dante, nel «libro della memoria» e, come di fatto intende Proust, nella parola sedimentata all'interno del Soggetto, immersa nel flusso della coscienza, da cui la memoria la farà emergere, contaminata (percorsa, attraversata) da altre sensazioni e impressioni, avviluppata in un reticolo di sensi e di saperi.

Che sarà anche la «parola» del realismo flaubertiano, tutta vibrante, nella sua ostinata precisione, delle relazioni che essa intrattiene nell'ambito di quel sistema formale che ne condiziona la presenza (si legga *supra* il capitolo su Flaubert).

Si veda ad esempio, nel XII capitolo di *Germinie Lacerteux*, la citatissima descrizione della periferia all'estremo nord di Parigi, a contatto diretto con i campi («l'entrée des champs», appunto, come viene designata), ove la dovizia dei particolari d'ambiente, i dettagli di usi e di costumi, lo spiegamento delle luci e dei colori e così via, registrati a partire dai due protagonisti che ne fanno esperienza, e tuttavia *non in quei termini*, non oltrepassa il livello di un'ottica, o di un piano sensoriale, interamente circoscritti alla superficie.

Nessuna profondità (nessuna verità) in quel quadro, il quale si dissolve subito nella polvere dell'inconsistente, si spegne nella propria assenza di spessore. E lo si confronti con le grandi descrizioni urbane dell'*Éducation sentimentale*. Per esempio, sia con la descrizione della città estiva vuota, percorsa dal protagonista, ma vuota soprattutto per l'assenza di Madame Arnoux, ove il vuoto è presente in ogni particella della scrittura come un pieno insostenibile di senso («Il remontait au hasard le quartier latin» ecc.), sia con la descrizione, ancora della città agli occhi di Frédéric, questa volta popolata da mille elementi, ognuno dei quali è talmente imbevuto della presenza della donna amata da comporre, attorno al nostro eroe, una sorta di sinfonia («Les prostituées qu'il rencontrait aux feux

du gaz» ecc: entrambe le descrizioni figurano nel cap. V della I parte).

Ma senza disturbare oltre il grande Flaubert, basterà citare, a confronto, e per confermare la mancanza di profondità della scrittura dei Goncourt, il loro ammiratore Zola, presso il quale vige, e spesso in termini parossistici, una sostenutissima metaforizzazione della materia verbale, condizione primaria di trasformazione e, per ciò stesso, di profondità del testo.

Non si vuol tuttavia concludere questo profilo d'autore – interamente, o quasi, improntato a negatività – senza circoscriverne i tratti positivi.

E anzitutto, direttamente connesso alla preoccupazione stenografica della registrazione del vero, ciò che, nel testo, è di pertinenza del discorso diretto o del soliloquio (del monologo esteriore). Su questo piano, la scrittura dei Goncourt restituisce ottimamente, senza necessità di elaborazione ulteriore, i discorsi del personaggio, con i suoi tic, i suoi usi stravolti del lessico e della sintassi, i suoi idiotismi; in una parola, il suo idioletto, ogni volta particolare e aderente alla condizione sociale del Soggetto.

Se, dal tessuto romanzesco, si potessero estrapolare e connettere insieme queste campionature, si avrebbe di fronte l'autentico romanzo del realismo e della modernità.

È vero che la mancanza di profondità di questa scrittura incide anche sulla cosiddetta psicologia dei personaggi, in definitiva ridotta a pochi tratti elementari. Questa semplificazione può giocare, però, a volte, anche in senso positivo.

Nel finale di *Germinie Lacerteux*, ove i passi sull'ospedale figurano trascritti letteralmente (come succede in altri romanzi dei Goncourt) dai passi del diario relativi alla morte della loro domestica (che fornisce loro il personaggio e l'argomento stesso del libro), ebbene, nel finale si ha un vero e proprio colpo di genio, memore forse di analoghe soluzioni d'ordine formale presenti in Flaubert e, in questo caso, per ragioni di date, presenti in *Madame Bovary* (ma non, si badi bene, con riferimento ai passi del suicidio e alla veglia funebre).

Quando, ormai riconciliatasi, nel ricordo, con Germinie, Mademoiselle de Varandeuil si reca al cimitero di Montmartre per rendere visita alla tomba della domestica, con sorpresa essa scopre che questa non esiste. Non solo, ma che sulla fossa comune dove Germinie è sepolta non figura nemmeno

una croce sbilenca, come tante altre, che ne porti il nome. Nella massa delle croci, sovrapposte, intrecciate, mescolate sulla fossa comune, nessuna designa Germinie.

Ecco il soliloquio (o monologo esteriore) di *mademoiselle*:

Germinie avait été enterrée sans une croix! On n'avait même pas planté un morceau de bois pour la reconnaître!

Segue un brano nel registro della narrazione obiettiva:

À la fin, la vieille demoiselle se laissa tomber à genoux dans la neige, entre deux croix dont l'une portait 9 novembre et l'autre 10 novembre.

Ed ecco ora il colpo di genio nella ripresa del soliloquio, ove i resti del corpo della defunta sono designati (alla Flaubert, appunto!) da puri elementi grammaticali, i pronomi e gli avverbi, ma i pronomi e gli avverbi del neutro e del vago, come i resti stessi del corpo *morcelé*:

Ce qui devait rester de Germinie devait être à peu près là [corsivi nostri].

2. *Champfleury, la cera, la maiolica*

Sostenitore di Courbet nella battaglia del «realismo» (1848-1855), Jules Fleury-Husson detto Champfleury (1821-1889) è ricordato soprattutto come teorico del movimento, i cui scritti in merito vennero riuniti nella raccolta-manifesto *Le Réalisme* (1857).

Di fatto, la sua teoria ruota su pochi elementi d'ordine elementare e discutibilissimi, come la «sincerità», la «trasparenza» della scrittura, la priorità dell'«osservazione» sulle altre facoltà. La semplificazione del problema nei riguardi della resa del «vero» (del «reale») è evidentissima. Basti pensare che la posizione prioritaria assegnata all'«osservazione» non tiene conto d'un fatto basilare: e cioè che l'occhio che osserva comporta già un'alterazione della cosa osservata. L'osservatore non è mai in posizione di neutralità: esso interviene sull'oggetto nell'atto stesso di osservare.

Più che per i numerosi romanzi, sarà opportuno ricordare

Champfleury per i racconti. La cui prima raccolta (1847) ottenne il parere favorevole di Baudelaire, che, sui personaggi rappresentati, ebbe a formulare questo acuminato giudizio: «Il s'applique aussi à bien retenir le cri de leur animalité».

Se non l'animalità, certo il suo opposto, e cioè il fac-simile della vita, è il tema di uno dei suoi migliori racconti successivi: *L'homme aux figures de cire* (1849). Costruito a scatole cinesi sino alla scatola terminale, drammatica, che contiene la follia, il racconto anticipa sia certi aspetti del surrealismo sia le disarticolazioni e gli incastri che caratterizzeranno le esperienze novecentesche d'avanguardia.

La maschera di cera come luogo della morte nel fac-simile della vita è anche il luogo, come si è accennato, abitato dalla follia: quella stessa per cui il gestore delle maschere, nel tetro scantinato che ne è il ricettacolo, finisce per innamorarsi perdutamente di una di esse: la pupa Julie, con cui improvvisa, davanti agli ospiti esterrefatti, una frenetica danza. Tra gli ospiti, in una sofisticata simbiosi di realtà e finzione, figura, oltre al Narratore (e la segnalazione è d'obbligo), anche Courbet.

Un altro racconto degno di nota, e spesso ricordato, è *Le Violon de faïence* (1862). Racconto lungo o romanzo breve, esso mette in scena la vicenda di una nevrosi: di una nevrosi da collezionismo, e nella fattispecie da collezionismo di maioliche e porcellane, di cui Champfleury fu conoscitore professionista sino a diventare il conservatore del museo e delle collezioni della Manufacture Nationale di Sèvres.

Imperniato sull'ossessione per le maioliche di due amici di opposta natura, il racconto ne segue le forme e gli sviluppi, sino a una soluzione ove il tragico finisce per trasformarsi nello sberleffo del lieto fine.

I protagonisti del racconto non sono però i due personaggi ma gli oggetti da collezione, cui essi dedicano tempo, vita, passione e furore, sino alla distruzione: di loro stessi e degli oggetti amati. È, questo, il piccolo elemento di modernità che consente di recuperare il racconto alla nostra lettura.

3. *Realismo, comicità, ideologia in Alphonse Daudet*

Designato da Edmond de Goncourt come suo esecutore testamentario, Alphonse Daudet (1840-1897) è uno dei pochi,

illustri personaggi del famoso *Journal* a non subire le cattiverie, i sarcasmi e le maldicenze degli estensori. Anzi, con gli anni, Daudet si configura, agli occhi del superstita, quasi come la proiezione dell'immagine del fratello Jules.

Toccato dal successo nel 1874, con la pubblicazione di *Fromont jeune et Risler aîné*, romanzo che dà il via alla produzione propriamente «realista» di Daudet, fondata su dati effettivi di vita e di eventi (anche personali) e su ricerche documentarie (si può ricordare *Le Nabab*, 1877, proiezione romanzata della figura del duca di Morny, suo «datore di lavoro», e il più tardo *Sapho*, 1884, rievocazione *fictionnelle* di un tempestoso amore giovanile dell'autore, romanzo giudicato da Thibaudet – piuttosto stranamente – un capolavoro), al lettore di oggi Daudet resta però l'autore di un piccolo gruppo di testi narrativi, a vario titolo tutti memorabili, quali *Le Petit Chose* (1868), le *Lettres de mon moulin* (1869), le *Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon* (1872), cui fanno seguito, anni dopo, i più complessi *Tartarin sur les Alpes* (1885) e *Port-Tarascon* (1890).

Se volessimo definire il «realismo» di Daudet quale si manifesta in questo gruppo di testi, esso risulterebbe non solo fuori dai canoni consueti (quelli predicati dai Goncourt e poi da Zola) ma addirittura declinato nelle forme più varie per ciascuno dei cinque libri citati.

Così, in *Le Petit Chose*, autobiografia romanzata dell'autore, dall'infanzia alla giovinezza, con esperienze di scolaro e di istitutore, cui attingerà Jules Vallès nei primi due volumi della trilogia su *Jacques Vingtras*, *L'Enfant* e *Le Bachelier*, ebbene, qui, i dati reali e vissuti del Soggetto permangono sottoposti a straordinarie, affascinanti derive.

Per esempio, la deriva nel fiabesco, sul modello probabile di Nodier, di cui testimoniano sia le animazioni degli oggetti e i loro discorsi (le chiavi loquaci e intimidatorie del prefetto Viot, le voci accoglienti del fuoco nella camera del fratello Jacques – «la mère Jacques» –, quelle delle campane di Saint-Germain all'arrivo del protagonista a Parigi), sia gli sdoppiamenti degli elementi e degli esseri (per esempio, lo sdoppiamento di Mademoiselle Pierrotte, l'amata, che, da un lato, parla il linguaggio pragmatico dell'esistenza comune, e, dall'altro, parla, attraverso i propri «occhi neri» diventati miracolosamente autonomi e indipendenti dalla persona che li ospita, il linguaggio della seduzione e dell'amore: quello

stesso linguaggio che parlavano ancora certi «occhi neri» di una domestica al collegio che accoglieva il *petit chose*).

Di tutt'altra lega è il realismo delle *Lettres de mon moulin*, che riunisce racconti diventati ormai dei classici della letteratura scolastica, quali *La chèvre de M. Seguin* o *Le curé de Cucugnan*, racconti, questi, che virano non più nel fiabesco ma nel fantastico. Ebbene, nelle *Lettres*, il realismo di fondo si potrebbe definire un «realismo della percezione», che servirà da modello a Maupassant, maestro delle percezioni inerenti soprattutto al «visivo».

Testi essenzialmente e profondamente ancorati alla percezione saranno allora quelli dedicati, appunto, alla Provenza, sede del *moulin*, e in particolare alla Camargue, con i mille odori, profumi, luci e venti; oppure dedicati a viaggi ed escursioni effettuati da Daudet, per esempio in Algeria (si veda il mirabile racconto sull'invasione delle cavallette, che riprende un tema già presente in *Le Petit Chose*, ma lì, protagonisti dell'invasione sono gli scarafaggi) o in Corsica (bellissime le *lettres* sul faro delle Sanguinaires e sui doganieri).

Ed eccoci alla figura letteraria cui è stabilmente ancorata la fama di Daudet anche a livello di risonanza popolare: la figura, insomma, di Tartarin de Tarascon.

Considerato, ironicamente, dall'autore come una simbiosi delle due opposte figure create da Cervantes, Don Chisciotte e Sancio Panza («Tartarin portait en lui l'âme de don Quichotte, les mêmes élans chevaleresques, le même idéal héroïque, la même folie du romanesque et du grandiose; mais malheureusement n'avait pas le corps du célèbre hidalgo. [...] Le corps de Tartarin, au contraire, était un brave homme de corps, très gras, très lourd [...], plein d'appetits bourgeois et d'exigences domestiques, le corps ventru et court sur pattes de l'immortel Sancho Pança»), l'eroe di Daudet è, di fatto, una caricatura supplementare delle due figure già così potentemente caricaturali all'origine.

Tuttavia, se questa forma di «realismo caricaturale» di seconda mano rappresenta il nocciolo del primo romanzo, con situazioni veramente irresistibili di comicità inerenti sia al personaggio e alle sue attitudini (la millanteria, le fantasie compiaciute e grottesche di situazioni pericolose da affrontare ecc.) sia alla città e ai cittadini di Tarascona (la caccia alla selvaggina che non c'è, sostituita dal tiro ai propri berretti

ecc.), il libro ospita altresì un filone più proprio di realtà e di realismo.

È il filone, di marca ideologica, improntato a una esplicita contestazione della colonizzazione francese d'Algeria, dei cui disastrosi risultati Daudet aveva fatto personale esperienza nel corso di un viaggio colà nell'inverno 1861-1862. Sì che le avventure in Africa di Tartarin alla caccia dei leoni sono, sì, le avventure di un ridicolo mitomane perpetuamente scornato dalle istanze della realtà, ma sono anche l'impietosa rappresentazione di un ambiente e di un paese «profondamente alterati dalla colonizzazione» (D. Bergez).

Il successo del libro induce Daudet, alcuni anni dopo, a ripresentare la figura del protagonista in due diverse situazioni e ambienti, *Tartarin sur les Alpes* e *Port-Tarascon*, ingiustamente considerati dalla critica – ma non dal pubblico – inferiori all'originale.

Si tratta invece di uno svolgimento più esplicito, più ricco e complesso di quel filone ideologico già segnalato per il «primo» Tartarin, ma ora deversato, rispettivamente, sulla turisticizzazione del paesaggio, nella fattispecie quello elvetico, e sugli effetti e risultati di una fantasia collettiva di colonizzazione.

Così, nelle avventure di Tartarin sulle Alpi svizzere, avventure esilaranti per un verso (la salita della *Jungfrau*) ma drammatiche per un altro verso (il tentativo di attraversata dei ghiacciai del Monte Bianco), si incunea, come motivo profondo del libro, la satira impietosa della commercializzazione elvetica del paesaggio (l'illuminazione notturna di vette famose, il ticket da pagare per la visita di luoghi celebri sia per storia sia per bellezze naturali), satira che, nel contempo, ha altresì la funzione di sradicare tutte le connotazioni d'ordine romantico associate, da decenni di letteratura in proposito, proprio al paesaggio alpino e svizzero in particolare (si pensi a Rousseau e, soprattutto, all'*Oberman* di Senancour).

Questo profondo antiromanticismo dell'esperienza di Tartarin sulle Alpi si avvale altresì di una spiccata declinazione verso l'orrido in senso drammatico, e non più lirico-emotivo, come appunto nella salita del Monte Bianco, cui si aggiungerà il motivo supplementare della pioggia e dell'acqua che tutto intride e deforma, gli uomini come le cose e i paesi.

Nel *Port-Tarascon*, ultimo elemento della trilogia (*Tarascona a Mare*, come suona il titolo nella bella traduzione approntata

da Palazzeschi per i tre romanzi), la satira è quella rivolta al tentativo dei tarasconesi di fondare una nuova Tarascona – più ricca, più bella, più affascinante – nelle lontane isole dell'Oceania. Naturalmente, il tentativo di colonizzazione fallisce clamorosamente, in quanto prodotto di un colossale imbroglio di cui è vittima, *in primis*, Tartarin, che ne è stato il sostenitore.

Il tessuto ideologico, più visibile che nelle precedenti avventure del nostro eroe, non toglie nulla al sapido impasto di questa prosa, tutta intrisa di fermenti, e qui ravvivata dagli ingredienti esotici che ne costituiscono il fondale.

Il terzo volume dedicato a Tartarin è anche quello che ne contiene il declino e la morte. Come Napoleone a Sant'Elena, ha anch'egli un Las Cases che ne redige un *Memoriale*, il commesso del farmacista Bézuquet, ma nel quale ogni gloria passata – o presunta – si rivela assolutamente vana, e comunque «esagerata». Che è l'ultima parola, di ironica disincantata saggezza, del libro e, perciò, della trilogia: «delle esagerazioni sempre».

4. *Maupassant e le percezioni del reale*

Contemporaneo di Zola, ma più giovane di dieci anni, Guy de Maupassant (1850-1893) si presta a un ottimo confronto con l'autore dei *Rougon-Macquart*. Se in Zola si dà un eccesso della scrittura rispetto al narrato, con tutte le caratteristiche (ma anche gli inconvenienti) che questo comporta (si veda più avanti il par. 5), in Maupassant si verifica il fenomeno inverso: è il narrato che risulta prioritario rispetto alla scrittura, tanto da escluderla quasi dalla scena. Come sostiene Alberto Savinio nel suo programmaticamente trasgressivo *Maupassant e l'Altro*, Maupassant non è uno scrittore ma un narratore, quale ad esempio, più o meno negli stessi termini, è Georges Simenon (il raffronto è sempre di Savinio). D'altra parte, tale ipotizzabile assenza di scrittura per il predominio concesso al narrato trova una rettifica – e quanto autorevole – in questa osservazione di Mallarmé: Maupassant è uno scrittore in cui «il flusso della vita non accantona affatto lo stile», ove si afferma una miracolosa sopravvivenza della scrittura (dello stile) pur nella straripante pulsione dell'esistente (e cioè del narrato che vi si fonda).

La pulsione vitale, l'esistente (in tutte le sue forme), è certamente la base della narrativa di Maupassant. La quale però – in sostituzione almeno parziale della supposta assenza di scrittura – comporta:

1. una precisa regolamentazione formale, cui l'autore si attiene indefettibilmente;
2. una ricorrente modalità d'approccio nei riguardi dei contenuti assunti.

Per quanto concerne la regolamentazione formale, questa consiste nella scrupolosa organizzazione della materia narrativa secondo il principio di una impeccabile linearità. Il che è agevolmente attuabile – quando non necessario – nei casi della narrativa breve (racconto o novella), ma meno, o comunque non attuabile se non per programma prefissato, nei confronti della narrativa a lungo termine, come il romanzo.

L'esempio ottimale di una linearità narrativa instancabilmente perseguita da un capo all'altro del testo, è il *Bel-Ami* (1885), ove la macchina da presa, diciamo, l'occhio del Narratore è infallibilmente piazzato sul protagonista e sulla sua cronologia progressiva, la quale non comporta né flashback né deviazioni laterali. Le uniche trasgressioni della linearità monodiretta sono, verso la fine dell'opera, le riflessioni di Madame Walter, e la cerimonia delle nozze, con apertura del campo visivo sulla collettività lì presente.

È, se vogliamo, l'anticipazione superba, e forse mai eguagliata, di certa narrativa novecentesca, soprattutto americana.

Quanto al punto 2, relativo alla modalità d'approccio dei contenuti, ebbene questa consiste nella ricorrente visività della rappresentazione, sia nei riguardi delle articolazioni portanti del narrato, sia nei riguardi dei dettagli: tanto da far pensare alla stesura, *ante litteram*, di sceneggiature cinematografiche.

Nella novella *En famille* ad esempio (dalla raccolta *La Maison Tellier*, 1881), elogiata da Jules Laforgue, la messa in scena del miserabile *ménage* piccolo borghese di fronte alla morte della vecchissima, arcigna *grand-mère*, morte che poi risulta soltanto apparente, con tutte le conseguenze tragicomiche che ne derivano, ebbene la messa in scena del racconto, sia nella struttura lineare e progressiva sia nei dettagli della stessa, è tutta squisitamente visiva. Così, in *Une partie de campagne* (*ibidem*), ove il visivo si apre soprattutto agli esterni di natura

e al *plein air*, anche per quanto riguarda i ritratti dei personaggi: visivo che ha ispirato uno dei capolavori del cinema, il film, dal medesimo titolo, di Jean Renoir, purtroppo rimasto incompiuto.

Lo stesso vale per *La femme de Paul* (*ibidem*), ove la famosa chiatta della Grenouillère sulla Senna, argomento di celebri quadri impressionisti (da Renoir a Monet), è l'oggetto principe di un visivo ancora *en plein air*, speculato per tutto l'arco di una giornata: dalla torrida calura meridiana all'infuocato tramonto e allo scintillio di un notturno di luci artificiali e di plenilunio, visivo entro cui si svolge, quasi a pigione, il dramma amoroso di Paul.

Oppure si veda, sempre nell'ambito dei racconti *Un duel* (apparso su «Le Gaulois» nell'agosto 1883, poi inserito nella raccolta postuma *Le Colporteur*, del 1900), tutto articolato su una successione di dettagli visivi: dai due inglesi che, dal finestrino del treno, cercano di individuare, carta topografica alla mano, i luoghi delle battaglie del conflitto franco-prussiano, al grasso e repleto Signor Dubuis, all'ufficiale prussiano irto di rosso pelame che è salito sul treno, sino al *dénouement* conclusivo, con la morte dell'ufficiale, ucciso da Dubuis, e i festeggiamenti, stupendi di particolari, dei due inglesi.

Si tratta di una vera e propria anticipazione virtuale di una sceneggiatura, ove il testo scritto sia asservito ad una costruzione per immagini.

Ma il visivo risulta anche tematizzato in quel capolavoro che è la novella intitolata *Le Bonheur*, uscita nel 1884 su «Le Gaulois», poi inserita nei *Contes du jour et de la nuit* (1885): una storia d'amore nata dalla semplice «vista» dell'uno e dell'altra, e tuttavia interamente fondata sul non-detto, sull'ellissi del nucleo narrativo, cui fa corona la magnifica visualizzazione della «cornice» del racconto, sul cui centro, vuoto, si staglia l'immagine lontana della Corsica, come il luogo dell'occultamento e dell'enigma.

Gli occorrimenti forse più clamorosi di questo approccio visivo ai contenuti del narrato si hanno nel romanzo *Fort comme la mort* (1889), che non per nulla tratta, sull'esempio dell'*Oeuvre* di Zola (1886), della problematica artistico-esistenziale di un pittore, Olivier Bertin. Ebbene, qui, i dettagli di visività, per così dire, allo stato puro non si contano. Ne segnaliamo uno, ove il visivo, come proiezione dello stato d'animo della

protagonista, Any, angosciata nel constatare il proprio declino fisico, si manifesta secondo modalità magari iperboliche di totalizzazione del rappresentato: il quale risulta sottoposto allo sdoppiamento dell'immagine speculare. Trascriviamo, per la sua somma pertinenza con il nostro discorso, l'intero brano (dal cap. II della II parte):

Pour se mieux voir, pour mieux constater ce mal inattendu, elle s'approcha jusqu'à toucher la glace du front, si près que son haleine, répandant une buée sur le verre, obscurcit, effaça presque l'image blême qu'elle contemplait. Elle dut alors prendre un mouchoir pour essuyer la brume de son souffle, et frissonnante d'une émotion bizarre, elle fit un long et patient examen des altérations de son visage. D'un doigt léger elle tendit la peau des joues, lissa celle du front, releva les cheveux, retourna les paupières pour regarder le blanc de l'oeil. Puis elle ouvrit la bouche, inspecta ses dents un peu ternies où des points d'or brillaient, s'inquiéta des gencives livides et de la teinte jaune de la chair au-dessus des joues et sur les tempes.

Ma si veda anche, nel finale, tutta la lunga sequenza dell'agonia di Olivier Bertin, costellata di dettagli ove la visività rinvia agli effetti propri del cinema. Ad esempio (dall'ultimo capitolo):

ce qu'elle vit d'abord, en pénétrant dans la chambre, ce fut une tête blême sur un oreiller blanc. [...] Cette figure creuse et décomposée était celle d'un moribond. Lui, qu'elle avait vu tout à l'heure, il était devenu cette chose, ce spectre!

Ora, il visivo, la visività è anche all'origine, in Maupassant, di quello che si pone come il tema (e il problema) dello sdoppiamento e del doppio.

Ecco ad esempio, per lo sdoppiamento, ancora nell'ambito del brano già riportato relativo alla protagonista di fronte allo specchio, questo particolare: «Son visage [...] lui semble tout à coup celui d'une autre femme, un visage nouveau qui se décomposait», sdoppiamento che sfocia nel tema stesso del libro, ove la protagonista, Any, si sdoppia e si duplica, per il pittore, nella figlia Annette, con effetti per lui devastanti, che lo portano alla morte (forse per suicidio). Trascriviamo uno dei punti-chiave dell'allucinazione, nel protagonista, provocata dallo sdoppiamento e dal doppio della figura femminile (dal cap. IV della II parte):

Il arrivait alors que [...] les deux figures se rapprochaient, différentes, telles qu'il les connaissait, puis passaient l'une devant l'autre, se mêlaient, fondues ensemble, ne faisaient plus qu'un visage, un peu confus, qui n'était plus celui de la mère, pas tout à fait celui de la fille, mais celui d'une femme aimée éperdument, autrefois, encore, toujours.

Il tema del doppio e dello sdoppiamento regge l'intero romanzo precedente, *Pierre et Jean* (1888), ove risulta connesso al problema del padre. Ma già su questo tema, e ancora nella rilevanza visiva, si erano incardinati alcuni racconti come *Lui?* (1883) e *Le Horla* (1887), che la critica di solito ascrive alla manifestazione dei primi sintomi del disordine cerebrale di cui fu vittima l'autore. In realtà, nei suddetti racconti, il tema in questione comporta sempre un eccesso, o un'eccedenza, per così dire, di visività. È un di-più-del-vedere che finisce per travolgere il Soggetto. Così, in *Le Horla* le mirabili «nature morte»: la caraffa dell'acqua, il vino, le fragole, la rosa sospesa nel giardino, le pagine del libro che si voltano autonomamente ecc.

In *Pierre et Jean*, questo eccesso, o eccedenza, concerne la struttura: si incarna infatti nella coppia rigorosamente differenziata dei due fratelli che fornisce il titolo al libro, e si connette, come si è detto, al problema del padre.

Alla destituzione, per Pierre, del padre legale, a causa del tradimento confesso della madre, subentra, per Jean, l'affermazione del padre naturale, che, in quanto morto, acquista lo statuto del padre simbolico, di cui è emblema il medaglione col ritratto, conservato dalla madre e da lei donato a Jean (il visivo risulta, qui, potentemente sovradeterminato). Per cui, se la destituzione del padre legale comporta, per Jean, l'acquisizione, in tutti i sensi, del «padre», per Pierre questo implica la sottrazione della propria base genetica. Pierre si trova, letteralmente, senza più suolo. Così, nel discorso indiretto libero del protagonista: «Plus de sol sous les pas». La nave che lo porta in America, e che egli stesso sceglie come il luogo proprio della sua futura esistenza (farà il medico di bordo), non è altro che la figura di questa cesura dell'origine (rappresentata dalla coppia parentale, che la madre, col suo tradimento, ha provveduto a cancellare).

Dal visivo, dunque, allo sdoppiamento e al doppio, sia nell'ambito della novella sia nell'ambito del romanzo: il che

significa che Maupassant approda a problematiche e a tematiche decisamente novecentesche.

E tuttavia, l'immensa accoglienza di cui Maupassant ha goduto in vita, soprattutto per la produzione novellistica, la quale ha fornito una messe incomparabile di modelli agli autori più disparati del secolo successivo, da D'Annunzio a Hemingway, sembra essersi progressivamente attenuata. Non per nulla, nel più grande studio che gli sia stato dedicato, quello di A.J. Greimas, incentrato sulla novella *Deux amis*, lo studioso connota il suo oggetto come «un peu fané».

Tra «oggetti formali» e «oggetti storici» (per riprendere una suggestiva distinzione di Guido Guglielmi), sono infatti i primi quelli che resistono al tempo e sfidano i tempi.

5. Zola e il romanzo sperimentale: il ciclo dei Rougon-Macquart

Adepto, e poi acceso propugnatore di un'idea di romanzo scientifico, fondato sulle teorie del determinismo, dell'ereditarietà e dell'ambiente – ricavate dai lavori di Darwin, di Taine e di Claude Bernard, nonché di altri autori che sarebbe troppo lungo citare –, Émile Zola (1840-1902) è, nel ciclo dei *Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, meno lo «sperimentatore» di quelle scoperte che l'inventore di una nuova forma-romanzo. Sì che il titolo celeberrimo del saggio *le Roman expérimental* (1880), ove egli sostiene che la sperimentazione concerne la messa in atto, nella finzione narrativa, di certi aspetti della teoria al fine di costituirne la verifica (secondo una stupefacente contraddizione in termini giacché la verifica di una teoria si dà nei fatti reali e non nella finzione degli stessi), quel titolo, dunque, servirà benissimo a designare una diversa ed effettiva (ora sì) sperimentazione: quella appunto, come si è detto, di una nuova, assolutamente inedita, forma-romanzo.

Ridotto al minimo il discorso della trama (nelle parole dell'autore, «chez moi le drame est tout à fait secondaire»), il romanzo si raccoglie attorno a un determinato tema, cui corrisponde un oggetto referenziale epperò caricato di valenza simbolica.

Così, in *L'Assommoir*, il tema sarà quello dell'alcolismo

e della degradazione della classe operaia, cui corrisponderà, come oggetto, l'alambicco per la fabbricazione dell'acquavite, collocato sul retro del bistrot che dà il titolo all'opera; in *Nana*, il tema sarà quello della lussuria, che attanaglia sia i giovani sia i vecchi, e il cui oggetto è il corpo di Nana, anzi un suo preciso dettaglio (che Zola stesso, negli appunti preparatori, indica direttamente col suo termine più crudo); in *Germinal*, il tema è quello dell'inferno minerario e dell'umanità miserabile che lo popola, mentre l'oggetto è rappresentato dalla stessa miniera, con i suoi pozzi, i suoi cunicoli, i suoi carrelli, i suoi saliscendi; in *Au Bonheur des Dames*, il tema è quello della merce come prodotto (come manufatto), e della sua invasione negli agglomerati urbani, mentre l'oggetto è il luogo (l'edificio) che lo accoglie e la distribuisce, e cioè il *grand magasin* (*Au Bonheur des Dames*, appunto), il quale fagocita altresì tutti i piccoli negozi circostanti insieme ai loro piccoli (o minuscoli) proprietari; in *L'Argent*, il tema è quello del denaro, nelle sue varie forme di esistenza e di circolazione, e il cui oggetto, reale ed emblematico insieme, è costituito dalla Borsa; e così via per tutti gli altri libri della serie.

Ora, alla duplice caratteristica di base qui sopra segnalata fanno corona due corollari dal rispetto compositivo: il procedimento per «quadri», fondato sul discorso della rappresentazione e non della diegesi (ridotta, come si è detto, al minimo), il quale ha il suo punto di forza – o nerbo portante – nella pratica della descrizione; e, secondo corollario, il perseguimento d'una indefessa, sostanziale matericità dell'esecuzione, associata a un impressionante ventaglio di esperienze lessicali, in relazione ai vari campi interessati dal programma narrativo.

A questo punto, possiamo indicare le matrici, o i punti di partenza, di questa nuova realizzazione della forma-romanzo posta in atto da Zola: e cioè, Balzac e Hugo.

Quanto a Balzac, si tratterà dell'idea – comunque sostanzialmente esterna, soprattutto in Zola – dei personaggi ricorrenti. Con questa differenza: che in Balzac, le riapparizioni dei personaggi si danno, per così dire, trasversalmente, da un punto all'altro dell'opera complessiva, e con variazioni, spesso radicali, sia del loro statuto sia del loro rilievo narrativo nelle varie opere; mentre in Zola, i vari personaggi, tutti appartenenti alla medesima famiglia, i Rougon-Macquart appunto, si ripresentano secondo la programmazione «verticale» che è loro

imposta dall'autore, nell'ambito del ventennio del Secondo Impero: dal colpo di stato del 1851 (argomento del primo libro della serie: *La Fortune des Rougon*) alla guerra franco-prussiana e alla sconfitta di Sedan del 1870 (argomento del penultimo libro della serie: *La Débâcle*). Inoltre, ancora a differenza di Balzac, il personaggio ricorrente assume di norma, in Zola, la posizione di protagonista, e permane fermo, pur nelle più alterne vicende di fortuna, in una sua costante, immutata personalità (si veda il protagonista Saccard, rispettivamente in *La Curée* e in *L'Argent*).

D'altra parte, se, sull'esempio di Balzac, anche Zola mira a una rappresentazione globale della realtà, questa si effettua, nella serie dei *Rougon-Macquart*, per singole circoscrizioni corrispondenti a singole opere: il mondo operaio con la sua degradazione, in *L'Assommoir*; il mondo minerario e il suo rapporto devastante col capitale, in *Germinal*; il mondo dei manufatti e della circolazione fagocitante delle merci, in *Au Bonheur des Dames*; il mondo della borghesia e dell'aristocrazia, entrambe corrotte e corruttrici, in *Nana*, e così via; mentre in Balzac, ogni singola opera, anche se focalizzata su particolari aspetti del mondo, riesce, di fatto, a rappresentare tutto il mondo, tutta la realtà di una determinata sezione temporale.

Quanto a Hugo, ebbene esso costituisce l'esempio, anche se inimitabile, di una vertiginosa escursione lessicale, il cui vertice, in Hugo, è rappresentato, probabilmente, da *Les Travailleurs de la mer*, pubblicato nel 1866, vale a dire a quattro anni di anticipo sul primo libro del ciclo, *La Fortune des Rougon*. Ed è sull'esempio di siffatta, sterminata dovizia di lessico che Zola cercherà di articolare i propri spazi verbali, sempre comunque circoscritti, di volta in volta, al settore prescelto della rappresentazione, e ai vari ambienti entro i quali questa si svolge. Così, il lessico dell'*Assommoir* non concernerà solo il bistrot, la strada («le ruisseau»), le parole e le forme della degradazione ecc., ma anche, per esempio, le varie, specifiche attività operaie: da quella del lattoniere in bilico sui tetti (è il lavoro di Coupeau) a quella della lavandaia e della lavanderia (dove lavora Gervaise). E così via per le altre opere.

Naturalmente, è lì, nell'imponente esposizione dei vari campi lessicali delle singole circoscrizioni di realtà, che saranno da collocare gli effetti di «matericità» della narrativa di Zola, effetti tanto più marcati in quanto derivati dalle precitate

modalità di rappresentazione: ove le descrizioni dei diversi quadri procedono secondo la tecnica dell'accumulo, a partire – come si è detto – da una sostanziale riduzione della trama al minimo indispensabile.

Ma nello stesso tempo, agli effetti di matericità verrà ad associarsi tutto un insieme di effetti che ne rappresentano, per così dire, l'antitesi, e che convergono in un'insistita, plenaria declinazione metaforica della rappresentazione.

Matericità e metafora sono così gli elementi – strumentalmente e assiologicamente divaricati, e tuttavia portati qui ad una convivenza addirittura simbiotica – che caratterizzano la scrittura di Zola lungo tutto il ciclo dei *Rougon-Macquart*: convivenza resa possibile dalle procedure di accumulo secondo cui si effettuano le descrizioni che definiscono i vari quadri della rappresentazione, e che a loro volta sono rese possibili – come si è avvertito – dalla riduzione al minimo della trama, o del discorso propriamente narrativo.

L'acme delle precitate procedure compositive si ha, paradossalmente, in una delle prime opere del ciclo, e precisamente in *Le Ventre de Paris* (anno di stampa 1873), passata quasi inosservata alla pubblicazione ma che suscitò l'ammirazione di due fra i maggiori competenti in materia: Huysmans e Maupassant.

A partire da un tenue supporto diegetico – il ritorno dell'ergastolano, il mite Florent, e la sua non-assimilazione alla società della piccola borghesia (commercianti, impiegati) che lo accoglie e infine lo respinge –, l'opera mette in atto una imponente costruzione epico-lirica per blocchi descrittivi, a carattere statico, ruotanti attorno al tema del «cibo», e ove l'oggetto è rappresentato dalle gigantesche Halles di Parigi, con le varie, immani stratificazioni di derrate alimentari, tutte sottoposte ad omologhe, immani descrizioni: dalle carni ai vegetali, dai pesci ai formaggi ecc. Corollario del tema (il cibo) è la *gourmandise*, che ne rappresenta la pulsione insaziata e insaziabile, e di cui il «grasso» (parola-chiave del libro, con i derivati, anche di opposta assiologia, come *crasse*, unto) non è altro che la manifestazione metonimica, allo stesso modo in cui il «magro» ne è la metonimia per antitesi. Così, già a questo livello, il tema si profila ed espande in derive simboliche che coinvolgono tutti i personaggi secondo quell'opposizione elementare, mentre le procedure propriamente

descrittive attestano di continue, a volte grossolane, modalità di metaforizzazione: per esempio, dall'umano all'animale o al vegetale, e viceversa. Così, il rosso e il grasso del viso o del corpo vengono omologati, più o meno esplicitamente, al roseo e al grasso delle carni delle macellerie; o, per quanto riguarda i vegetali, questi possono venire assimilati, per procedimenti metaforici inversi, ad elementi dell'umano. Si veda in proposito, a puro titolo di esempio di quanto stiamo affermando, questa descrizione delle diverse specie di ciliegie, ove le modalità di metaforizzazione si associano alla nomenclatura più tecnica e per ciò stesso con effetti, in simbiosi, di matericità:

Les cerises, rangées une à une, ressemblaient à des lèvres trop étroites de Chinoise qui souriaient: les Montmorency, lèvres trapues de femme grasse; les Anglaises, plus allongées et plus graves; les guignes, chair commune, noire, meurtrie de baisers; les bigarreaux [i «duronis»], tachés de blanc et de rose, au rire à la fois joyeux et fâché.

A volte, i procedimenti di metaforizzazione si avvalgono di strumentazioni più raffinate: ad esempio, d'ordine squisitamente pronominale. Tale è infatti, sempre a titolo di esemplificazione, la lunga, inintermessa descrizione delle *toitures* (le coperture) delle Halles contemplate da Florent, ove l'oggetto, nominato inizialmente, non viene più designato tramite il sostantivo ma solo attraverso il pronome, per di più femminile, *elles*: il che finisce per sospendere e quasi cancellare la lontana referenza, conferendo all'intero brano, grazie alla continua iterazione dell'elemento pronominale, una singolare, conturbante connotazione antropomorfica:

elles s'étendaient sans la souillure d'un pas [...]; elles avaient un beau silence, une douceur de colosse innocent [...] Elles étaient sans cesse là. [...] Elles lui soufflaient à la face toutes leurs mauvaises haleines [...]

e così via, per due tre pagine sino alla fine sintomatica del capitolo, ove le Halles si vestono dichiaratamente di figura, e di figura femminile:

Il poussa violemment sa fenêtre, les laissa vautreées au fond de l'ombre, toutes nues, en sueur encore, depoitraillées, montrant leur ventre ballonné et se soulageant sous les étoiles

ove l'ultima, conclusiva metafora fisiologica non è affatto del genere gratuito, svincolata dalla realtà soggiacente al processo descrittivo: essa designa semplicemente – per trasposizione, appunto – l'accumularsi notturno dei rifiuti dopo l'orgia quotidiana del mercato.

5.1. *Le opere del ciclo*

Se il quadro operativo generale entro cui si svolge l'esperienza narrativa di Zola è quello qui sopra tracciato, occorrerà ora esaminarne, sia pure per *summa capita*, le applicazioni nell'ambito, per lo meno, delle maggiori opere del ciclo: ove, alla varietà degli argomenti (o dei temi), degli ambienti e delle circoscrizioni sociali, messi in rappresentazione unitamente alle loro specifiche caratteristiche lessicali (le terminologie o nomenclature tecniche di cui sopra), si associano straordinarie sperimentazioni aggiuntive, sia dell'ordine della composizione sia, anche se più raramente, dell'ordine dello stile o della scrittura.

Così, la prima opera del ciclo, *La Fortune des Rougon* (1870), pone in atto – all'interno della presentazione globale della genealogia, dalla nonna Dide ai più lontani *rejetons* – una splendida sperimentazione di struttura. Incorniciato entro il ridotto arco di tempo di una settimana, tra l'episodio dell'insurrezione repubblicana del dicembre 1851 nel Var (ove Zola situa la cittadina di finzione di Plassans – *alias* Aix-en-Provence –, sede della famiglia Rougon) e quello della sua repressione, il romanzo si articola lungo una raffinata serie di flashback che presentano i principali rappresentanti della famiglia, nei suoi due rami: quello, legittimo, dei Rougon, e quello, illegittimo e naturale, dei Macquart, quali prendono origine nella magnifica figura della nonna Dide. Si tratta di una architettura di una sconcertante modernità, anche per la suggestiva chiusura strutturale sulla pietra cimiteriale che ha visto, all'inizio del libro, l'esordio degli amori di Silvère e Miette, e che alla fine appare macchiata dal sangue di Silvère: «Sur la pierre tombale, une mare de sang se caillait».

Ma, come in altre opere, la sperimentazione di struttura qui messa in atto da Zola non trova seguito: come se, all'interno del quadro operativo dianzi descritto, l'autore intendesse procedere a continue sperimentazioni di piani o registri.

In *La Curée* (1872), seconda opera del ciclo e, insieme alla prima, uno dei vertici dell'arte narrativa di Zola, si dà, per esempio, la sperimentazione di una spiccata, forse iperbolica, rappresentazione simbolica. Se il tema, annunciato nel titolo, è quello della «voracità animale» (la *curée* è il brano del cervo – o del cinghiale – concesso ai cani che hanno aggredito il selvatico), questa si incarna, nel romanzo, in due rappresentazioni: quella della passione incestuosa di Renée, moglie di Saccard (*alias* Aristide Rougon), per il di lui figlio Maxime, e quella della «speculazione furibonda» e dell'avidità del profitto dello stesso Saccard, imprenditore senza scrupoli che sfrutta la situazione degli espropri immobiliari e delle ricostruzioni nel corso degli sventramenti operati a Parigi dal barone Haussmann.

Voracità dell'oro e voracità della carne, indicati esplicitamente dall'autore nella prefazione alla prima edizione del libro, sono dunque gli investimenti «mostruosi» (vocabolo d'autore: *ibidem*) del tema. Il quale comporta comunque una terza mostruosità (sempre indicata dall'autore): quella dell'uomo-donna, raffigurato nell'estenuato figlio di Saccard, Maxime, di cui è innamorata Renée.

Due sono gli oggetti corrispettivi del tema, uno per ciascuna rappresentazione: e cioè, per la voracità dell'oro, gli immobili urbani su cui si avvicinano profitti e imbrogli, dovuti alle valutazioni, svalutazioni, indennità degli stessi, in vista degli abbattimenti e delle ricostruzioni; per la voracità della carne, la serra col suo tumulto vegetale, ove, sempre nel registro della voracità, viene «assaporato» (*goûté*: vocabolo d'autore) l'incesto.

Il quale usufruisce comunque d'un supplementare oggetto correlativo, letterario questo: ovviamente, la *Phèdre* di Racine. Che però costituisce il supporto non più d'una tragedia – anche se il libro si conclude sulla morte di Renée – ma semplicemente della teatralizzazione della nevrosi e del vuoto esistenziale che incombono sulla protagonista femminile (Renée), teatralizzazione del resto esplicitata nei «tableaux vivants», organizzati, nel finale del romanzo, dal prefetto della città durante la festa per l'annunciato matrimonio di Maxime con l'ereditiera Louise.

Tale dunque il fulminante avvio del ciclo dei *Rougon-Macquart*, ove le tre opere qui sopra descritte definiscono benissimo, sotto tre angolature diverse ma nel quadro di una sostanziale identità d'impianto, la sperimentazione d'una nuova

forma-romanzo che in ultima analisi – per il suo tenue ordito propriamente narrativo (diegetico) e per l'eccesso di elaborazione descrittiva (lessicale e nomenclatoria) – si configura come antiromanzesca. Di fatto, è la sperimentazione d'una forma-romanzo di carattere epico-lirico, che l'autore stesso designa frequentemente come «poema». Ma poema fortemente ancorato alle diverse circoscrizioni della realtà e del sociale, della cui resa veridica nella gestione del testo è indice costante proprio la ricerca, indefessa e magari ossessiva, della precisione nomenclatoria.

Tuttavia, sarà solo con *L'Assommoir* (1877), settima opera del ciclo, che il lavoro di Zola, pur tra esplosioni violente di critiche e contestazioni, conoscerà uno strepitoso successo di pubblico a dispetto della totale, impietosa negatività della rappresentazione: che colloca l'opera, dal punto di vista dei contenuti investiti (la degradazione per alcolismo, come si è già accennato, della classe operaia e, in genere, degli strati più bassi e addirittura infimi della società) fra le più irrimediabilmente pessimistiche di Zola, e, nel contempo, la designa come titolare dell'atto di nascita del «naturalismo».

Come ancora abbiamo detto, essa ruota attorno al tema dell'alcolismo e della degradazione, il cui oggetto, reale e simbolico a un tempo, è l'alambicco per la fabbricazione dell'acquavite e lo stesso bistrot che lo ospita, «l'assommoir» appunto, ove il «bere» si configura sia come provvisorio risarcimento della miseria sia come fattore determinante di degradazione, di distruzione e di morte.

Ne è eroina Gervaise, lavandaia di professione (figlia di quell'Antoine Macquart rampollo naturale della nonna Dide), i cui tre figli, avuti dal marito Lantier – Claude, Jacques, Étienne –, saranno i protagonisti di altrettante opere capitali del ciclo, e cioè, rispettivamente, dell'*Oeuvre*, della *Bête humaine* e di *Germinal*, mentre la figlia avuta da Coupeau (l'amante), Anna, detta Nana, sarà la protagonista del romanzo eponimo.

A questa, per così dire, centralità decentrata di Gervaise nella struttura globale della genealogia dei *Rougon-Macquart* si dovrà associare una supplementare centralità decentrata dell'*Assommoir* per quanto concerne il registro linguistico: e cioè l'adibizione intensiva del discorso indiretto libero, il quale interviene non solo nelle parti supposte obiettive ma persino nel

discorso stesso del Narratore, la cui «voce» risulta contaminata da quella dei personaggi, vale a dire dagli stereotipi popolari e argotici della loro lingua, prefigurando le grandi polifonie verbali del Novecento, quali quelle – tanto per citare esempi divaricatissimi – di Gide e di Gadda.

Osservazione supplementare: se la parola-chiave (o la parola-tema) che ricorre continuamente nell'*Assommoir* è *ordure* («sozzeria», «porcheria» e sinonimi), in omologia con le atroci descrizioni dell'abiezione e della miseria, si dovrà osservare che l'opera, pur non essendo, a nostro parere (e contrariamente a giudizi ricorrenti della critica), fra le più insigni del Nostro, conosce altresì modalità di composizione che, in omologia ora con il progetto del «poema», si definiranno come «poetiche». Tale è il fenomeno ricorrente delle iterazioni – di immagini e di lessico – con funzione di riprese musicali di temi e motivi. Un solo esempio, cumulativo di immagini e lessico.

Dal capitolo I dell'*Assommoir*, tutto raccolto entro la durata temporale di una mattinata, ecco le registrazioni delle sensazioni di Gervaise (si cita dall'edizione GF Flammarion, Paris, 2000):

elle apercevait une grande lueur, une poussière de soleil, pleine déjà du grondement matinal de Paris (p. 47).

En face d'elle [...] le ciel éclatant, le lever de soleil qui grandissait au-dessus du réveil énorme de Paris, l'éblouissait (p. 51).

elle avait vu, le matin, s'éveiller le peuple ouvrier, le travail géant de Paris (p. 75):

ove, in aggiunta, non sarà illegittimo leggere la ripresa, per iterazione «musicale» di motivo, del grande finale del *Crépuscule du Matin* di Baudelaire.

Ma per quanto riguarda il perseguimento di effetti musicali dell'ordine del poetico, nulla è comparabile all'ultimo capitolo di *Nana* (1880). Il quale risulta infatti costruito su una vera e propria polifonia di segmenti narrativi alternati, la quale va dai tre «ritornelli» (quello del grido della folla «À Berlin»; quello della frase di Rose Mignon, la sola che ha visto il volto di Nana morente, «elle est changée», ossessivamente ripetuta; infine quello d'ordine obiettivo, referenziale, consistente nell'iterazione della figura del vecchio conte Muffat,

l'amante di Nana, col viso nascosto nel fazzoletto) alle voci delle amiche di Nana nella camera di lei, ai loro discorsi in relazione sia alla contemporanea dichiarazione di guerra alla Prussia (è il 15 luglio 1870) sia al loro rapporto con Nana; dal tumulto vociferante della folla incitante alla guerra per le vie e i *boulevards*, ai discorsi dei vari *messieurs*, amici di Nana, tutti quanti fermi sul marciapiede dinanzi all'albergo che ospita Nana agonizzante, terrorizzati all'idea di salire nella camera dell'ammalata (che permane comunque sempre invisibile) per paura del contagio: immensa, poetica polifonia – qui rozzamente schematizzata –, stupendamente funzionale all'insieme, ammirata da Flaubert che, in una lettera all'autore (15 febbraio 1880), e con specifico riferimento alla morte di Nana, aggiungeva l'epiteto di «michelangiolesca».

Del resto tutto il libro risulta composto per blocchi simmetrici di motivi, secondo rapporti di contrapposizione o di analogia, ruotanti – come si è detto – attorno al tema («dantesco») della lussuria, e il cui oggetto è il corpo di Nana (secondo l'espressione stessa di Zola, incessantemente ripetuta negli appunti e studi preparatori, il libro vuole – deve – essere «le poème du cul»). Corpo, o sesso, di Nana destinato a corrompere e a distruggere, sì, tutti gli ordini sociali che lo ospitano, da quelli alti a quelli bassi e infimi, ove individui d'ogni genere e grado sono disposti a dannarsi per lui, ma che include anche, a differenza della società di già, in sé, corrotta e degradata e, per ciò stesso, destinata alla morte, una misteriosa potenza vitale, ove la morte, che pure vi è presente (si veda il finale dianzi citato), è associata a una oscura pulsione di vita, di vita profonda ed elementare. Basti in proposito la seguente citazione, dal penultimo capitolo:

Et tandis que, dans une gloire, son sexe montait et rayonnait sur ses victimes étendues, pareil à un soleil levant qui éclaire un champ de carnage, elle gardait son inconscience de bête superbe, ignorante de sa besogne, bonne fille toujours.

Si può anche aggiungere (già lo ha rilevato la critica) che la parabola di Nana tende a riprodurre, concentrata nella durata di tre anni (dall'aprile 1867 al 15 luglio 1870: vedi più indietro), la parabola del Secondo Impero, dall'apogeo costituito dall'Exposition Universelle alla disfatta di Sedan.

Di qui, tutto il valore simbolico di Nana (valore aggiunto), come personaggio e come incarnazione di un dato momento della realtà storica.

Totalmente negativo, senza rimedio, è il quadro che Zola offre con *Pot-Bouille* (1882), brulicante verminaio di vizi e di abiezione – provocati essenzialmente dall'avidità di denaro e dal sesso –, celato dietro la facciata piena di dignità, di riservatezza e di decoro del palazzo di rue de Choiseul. Anche in questo caso, se il tema è quello della degradazione e del vizio a tutti i livelli del sociale – dal livello medio-alto della borghesia al livello infimo della servitù –, l'oggetto che lo incarna (oltre, evidentemente, al palazzo stesso) è quella sorta di canale di scarico, vera e propria tubatura di fogna, che è il cortile interno dell'edificio, sul quale si affacciano le finestre delle cucine dei vari appartamenti, e nel quale non solo vengono gettati i rifiuti materiali dei molteplici *ménages* ma altresì tutte le *ordures* verbali, atroci ed efferate, delle diverse *bonnes*. Fetore fisico e fetore morale è quanto emana dal «boyau noir de l'étroite cour», a simboleggiare il fetore globale, senza possibilità di riscatto, dell'intero palazzo e della gente che lo abita. Oggetto supplementare del tema: il piano delle soffitte riservato alle cosiddette *chambres de bonnes* (camere per le donne di servizio), ove si danno la mano tutte le abiezioni e le miserie più nere. Ed è qui, in una di queste camere, che Zola installa la rappresentazione – quasi insostenibile per la crudezza e l'evidenza reale della descrizione – del parto notturno di una di queste serve, la bistrattata e semi-idiotica Adèle, probabilmente sul ricordo della descrizione – ma lì nel registro eroico e glorioso – dell'identico avvenimento, quale è offerto da Balzac in *Mémoires de Deux Jeunes Mariées*.

Il romanzo presenta, altresì, forse i più potenti ritratti di personaggi realizzati da Zola: dalla maestosa e volgarissima Madame Josserand all'*oncle* Bachelard, perennemente ubriaco, dallo sciame di serve, ognuna caratterizzatissima, alla coppia di portinai, incarnazione della viltà e dell'ipocrisia ecc.

Ma si danno anche due ritratti *in absentia*, introdotti per segnalare il livello della falsità del buon ordine borghese: l'operaio cui non è concesso di ricevere in casa la propria compagna, in quanto non sposata; il misterioso, e invisibile, inquilino del secondo piano, il quale non partecipa della vita comune del palazzo ed è perciò oggetto di unanime disprezzo.

Simmetrico rispetto a *Le Ventre de Paris* è *Au Bonheur des Dames* (1883), che, d'altra parte, si può considerare il seguito diretto di *Pot-Bouille* e della vicenda personale del protagonista Octave Mouret. In *Le Ventre de Paris* le merci alimentari, qui, nel *Bonheur des Dames*, i manufatti; là, come oggetto reale e simbolico a un tempo, le Halles; qui, ancora divaricato fra realismo materico e simbolo, l'oggetto del *grand magasin*, il cui nome dà il titolo al libro. E se il lato materico si esplica nelle abnormi descrizioni dei manufatti, in esorbitanti serie di ineccepibili designazioni nomenclatorie a desinenza metaforica, come appunto nelle descrizioni dei prodotti delle Halles (il bianco della *lingerie* associato alle immagini della neve e della steppa, e così via), per quanto è della simbologia cui è piegato il *monstrum* dell'edificio, essa si declina sia sul versante dell'animato sia sul versante del macchinico, anche sovrapposti. Per cui il *grand magasin* appare come una sorta di mostro o macchina in attività di dimensioni gigantesche, che abbatte le case e i piccoli negozi circostanti per incorporarli a sé sotto le specie di membra o propaggini proprie, e di cui l'introiezione e l'espulsione frenetica e senza sosta delle merci e dei prodotti più vari rappresenta il ciclo vitale o il metabolismo. Per citare ancora l'autore, l'opera intende presentarsi come «il poema dell'attività moderna», ove il pessimismo che caratterizza tutto il precedente lavoro di Zola si stempera nella «fiducia del progresso e nell'allegria della produzione» (ancora parole dell'autore).

Anche in questo caso, la trama è pressoché inconsistente, e la sua sola funzione è quella di fare da supporto all'apparato descrittivo. Essa consiste, comunque, nella vittoria della piccola commessa Denise – vittoria della sua incontrollabile onestà, rettitudine e volontà di giustizia – sia sul mostro del *grand magasin* sia sul capo che ne è altresì il proprietario, Octave Mouret, il quale se ne innamora al punto da chiederla in sposa, secondo un eccezionale lieto fine.

Chiusa la breve parentesi ottimistica, il pessimismo riprende ad imperare, e per di più tinto del nero e della tenebra degli inferni minerari, in *Germinal* (1885).

L'opera, da collocarsi ancora fra le eccellenti di Zola e per la quale Gide professava una incondizionata ammirazione («*Germinal*, que je lis pour la troisième – ou quatrième – fois, me paraît plus admirable que jamais»), è, insieme alla *Bête humaine* e a *La Terre*, la più complessa come costruzione rispetto

a quelle precedentemente esaminate. Essa presenta infatti tre filoni intrecciati l'un l'altro, e cioè:

1. un filone che fa capo al tema ed è costituito dalla sua elaborazione per accumuli descrittivi: il tema, come si è già accennato, dell'inferno minerario e della dannata umanità che lo popola;

2. un filone ideologico d'ordine individuale: concerne l'educazione politica di Étienne Lantier (figlio di Gervaise, e fratello di Claude, protagonista dell'*Oeuvre*, e di Jacques, protagonista della *Bête humaine*), il quale, da operaio assolutamente sprovveduto dal punto di vista ideologico, si trasformerà, grazie alla propria esperienza della miniera e allo studio da autodidatta perseguito contemporaneamente, nel depositario della coscienza rivoluzionaria della massa dei minatori;

3. un filone ideologico d'ordine generale che vede, per la prima volta nella storia del romanzo, la presentazione, rappresentata e discorsivizzata, della lotta – già lì senza quartiere – fra il capitale e la forza lavoro, in altre parole la lotta di classe, con i suoi rappresentanti da ambo le parti: mentre in *L'Assommoir* la rappresentazione risultava mutilata della parte del capitale. Nessun datore di lavoro, nessun padrone in *L'Assommoir*; in *Germinal*, invece, si va dal direttore della miniera alla Compagnia che lo sovrasta, sino alla figura di un beneficiario puro degli investimenti finanziari, del denaro che produce denaro (Monsieur Grégoire). Se *L'Assommoir* suscitò le proteste della classe operaia e dei ceti popolari, che non si riconobbero nella degradazione e nell'abiezione terrificanti dei protagonisti, e ottenne il suo successo soprattutto presso le classi medio-alte della borghesia, *Germinal*, articolato appunto sulla lotta di classe, ne determinò l'indignazione e le proteste.

Da quest'ultimo punto di vista, l'opera è il romanzo del «sole dell'avvenire», di cui è previsto il sorgere nell'allegoria finale del mattino sulla campagna percorsa da Étienne Lantier, o, in altre parole, il romanzo delle forze vitali operaie, «seme» (*germe*, da cui, appunto, *germinal*) destinato a trasformarsi nella messe rivoluzionaria che aprirà la terra e rinnoverà il mondo. Leggiamone il testo, assolutamente stupefacente nella sua tonalità retorico-rivoluzionaria:

Du sang nouveau ferait la société nouvelle. [...] Aux rayons enflammés de l'astre, par cette matinée de jeunesse, c'était de cette rumeur que la campagne était grosse. Des hommes poussaient, une armée noire,

vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre.

Ma il tono, come si vede, è falso, e l'ottimismo preso a prestito. Nel fatto, è il romanzo – forse più potente di Zola – della negatività e del dolore: per un terzo, incentrato sul lavoro tremendo in miniera – minuziosamente descritto sul supporto di un imponente apparato tecnico (terminologico) –, e per i restanti due terzi, focalizzato sullo sciopero dei minatori nelle sue varie fasi, interruzioni, riprese, conseguenze, anche tragiche (la miseria, la fame e la morte, nonché l'uccisione di un certo numero di loro dal fuoco dei soldati chiamati a intervenire).

È in questo quadro – nero di carbone, di tenebra e di maledizione – che *Germinal* trae tutta la sua forza di rappresentazione, entro la quale, oltre alla pittura delle masse, spiccano certi splendidi ritratti di minatori con le loro famiglie, soprattutto quelli di Maheu e della moglie Maheude, quest'ultima forse la figura più intensa, vitale e affascinante di tutto il libro.

Con *L'Oeuvre* (1886), Zola affronta un ambiente a lui stesso perfettamente congeniale perché familiarissimo: l'ambiente degli intellettuali, dell'arte e degli artisti. E tuttavia il romanzo risulta uno dei più deboli del ciclo, proprio per la tesi che vi è illustrata: quella dell'arte che divora la vita sostituendosi ad essa, instaurando, così, prospettive, rapporti, modalità di esistenza assolutamente falsi e ingannevoli.

Due sono le vittime (vittime reali) di tale situazione: Claude Lantier (di cui si è già evidenziata la parentela genealogica), l'artista per il quale l'arte sostituisce la vita; e Christine, l'amante-moglie che ne patisce sino a morire. L'immagine dipinta – un nudo di donna al centro di una grande veduta di Parigi, alla cui esecuzione il pittore continua inutilmente ad accanirsi per anni – finirà infatti per costituire, per Claude, la vera realtà, il vero e unico eros, sostitutivo di quello, concreto e tangibile, rappresentato da Christine.

Tale il tema, il cui oggetto, ancora reale e simbolico a un tempo, è il nudo raffigurato nel quadro. Come per le opere dianzi descritte, anche qui il romanzo non comporta trama ma una serie di quadri in successione, incentrati, oltre che sul pittore e sul suo rapporto con l'immagine dipinta, sul gruppo di artisti, scrittori e intellettuali, già riuniti durante la giovinezza

nella provincia da cui provengono, ed ora ritrovatisi a Parigi, tutti quanti in cerca di successo e di fortuna. Del gruppo, i pittori, con Claude in testa, parteciperebbero del movimento della pittura di *plein air* (poi impressionismo), mentre il letterato Sandoz – il vero, autentico sino alla fine, amico di Claude Lantier – non è altro che l'autoritratto, discreto ma esatissimo, di Zola, di cui è portavoce nelle teorie («l'uomo fisiologico formato dall'ambiente» ecc.), e di cui esibisce, per tratti essenziali, la stessa biografia: la severità nell'applicazione letteraria, lo strepitoso successo delle pubblicazioni (a questa altezza, ormai costante dopo *L'Assommoir*), la golosità ecc.

Come le altre opere, e come già accennato poco fa, il libro si avvale di una costruzione per blocchi di temi e motivi (sui quali si innestano le ormai celebri procedure descrittive), che si succedono per semplice contiguità, e cioè: l'incontro notturno con Christine; la cena collettiva, il giovedì, da Sandoz; la fuga da Parigi insieme a Christine e la sistemazione in campagna sulle rive della Senna; l'amore; il ritorno a Parigi e la nuova installazione; la fine dell'amore; il lavoro con le ripetute esperienze del fallimento; il *Salon*; la decadenza fisico-mentale di Claude e l'estinzione dell'amicizia di gruppo (estinzione che sigilla la cena disastrosa in casa di Sandoz); il delirio erotico finale della coppia (che indignò i lettori dell'epoca); il suicidio di Claude; il funerale. L'ultimo blocco qui indicato corrisponde all'ultimo capitolo che, col capitolo sul *Salon*, è probabilmente una delle maggiori riuscite del libro, a suo modo un vertice, ma terribile di desolazione senza riscatto (si veda, ad esempio, la descrizione del cimitero, con i roghi delle bare: ricavata da appunti minuziosissimi, come del resto la descrizione dell'insieme del funerale): così, al funerale, il solo familiare presente sarà uno sconosciuto cugino, mentre, degli antichi amici, ad accompagnare il feretro restano solo Sandoz e il vecchio maestro Bongrand, i quali rappresentano, rispettivamente, la nuova prospettiva dell'arte – la natura, il vero –, che è la stessa di Zola, e la vecchia prospettiva, quella dell'esperienza romantica, di cui Bongrand confessa di essere ancora partecipe.

Non resta che da sgombrare il romanzo dall'equivoco circa il riferimento a Cézanne, il quale, come è noto, si riconobbe nel libro (secondo noi, a torto), interrompendo il lungo legame di amicizia con Zola.

Claude Lantier e la sua pittura, per come appaiono descritti nell'*Oeuvre*, non rimandano affatto a Cézanne. Anzitutto, all'inizio del libro, il quadro di Claude presentato al «Salon des Refusés» rinvia, per riferimenti addirittura letterali, al *Déjeuner sur l'herbe* di Manet, che tanto scandalo suscitò allora; mentre, per il seguito delle descrizioni del grande quadro del nudo femminile sullo sfondo di Parigi («l'oeuvre»), il riferimento storico sarà piuttosto da cercare nell'ambito della contemporanea pittura simbolistico-allegorica di Gustave Moreau (anche per l'uso degli effetti di preziosità minerali), la quale si situerebbe, sintomaticamente, proprio all'opposto dell'arte perseguita e attuata da Cézanne e, se vogliamo, anche da Zola.

5.2. Due esperienze limite: «La Terre» e «La Bête humaine»

Ed eccoci ai due romanzi che segnano un limite nella sperimentazione di Zola, un limite, intendiamo, rispetto all'eccesso, alla dismisura: *La Terre* (1887) e la *Bête humaine* (1890).

Incardinato sulla dimensione della terra nutrice e divoratrice (che ne costituisce il tema), ove l'avvicinarsi delle stagioni non fa che sottolinearne, nei confronti dell'umano, la connotazione di eternità, e il cui referente reale (il cui oggetto) è costituito dalla Beauce, *La Terre* si dà come uno dei romanzi più violenti di Zola, sia sul piano dei contenuti assunti sia sul piano della lingua: per cui l'etichetta del «naturalismo», come programma di aderenza alla realtà e alla verità, sembrerebbe qui addirittura travolta, e facilmente sostituibile con quella, ad esempio, dell'«espressionismo».

Per quanto riguarda i contenuti, il romanzo mette in scena una folla di personaggi, quasi tutti *paysans*, dominati – sino al crimine e all'assassinio – dalla cupidigia irrefrenabile del possesso e del denaro, cui si accompagna la bestialità degli istinti nei confronti della sessualità. Si tratta, inoltre, di personaggi intrisi di malizia, di falsità, di ingratitudine, nonché di cinismo, di crudeltà e perfino di sadismo. Tutti quanti (con l'eccezione, ma senza certezza, del protagonista Jean Macquart, figlio di Antoine e fratello di Gervaise) destituiti del più elementare sentimento morale.

Ovviamente, l'assunzione di contenuti di tale violenza – che dovrebbero costituire, nelle intenzioni dell'autore, la riprodu-

zione fedele delle caratteristiche socioculturali di una comunità rurale della Francia nel decennio 1860-1870, e precisamente, come si è detto, della circoscrizione geografica della Beauce –, l'assunzione di contenuti del genere non poteva comportare – dato quel programma di fedeltà – che un'omologa violenza sul piano della rappresentazione verbale: sia quella relativa alla voce narrante, la quale non risparmia al lettore nessun particolare della realtà più cruda (dalla descrizione iniziale della monta del toro a quella delle varie esibizioni sessuali dei personaggi; dalla registrazione minuziosa e dettagliata delle flatulenze del soprannominato – con esplicita intenzione dissacrante – Jésus-Christ, alle presentazioni delle varie *ordures*, soprattutto scatologiche, di uomini e di animali) sia quella relativa ai discorsi diretti o indiretti liberi dei personaggi, di cui nessun romanzo dell'Ottocento aveva osato registrare, con tanta ossessiva fedeltà, le intemperanze linguistiche più volgari e scandalose.

È, se vogliamo, la sperimentazione del «realismo» più crudo e più eccessivo: quello non tollerato, normalmente, dalla letteratura. Se poi tale realismo corrisponda o meno alla verità storica della società rurale dell'Ottocento francese, ancora oggi gli storici stanno dibattendo (Le Roy Ladurie sostiene, ad esempio, che si tratta di rappresentazione non veritiera bensì sollecitata, magari morbosamente, verso l'indecenza e la bestialità).

E tuttavia *La Terre* è anche il romanzo d'una straordinaria sperimentazione compositiva, sicuramente memore della composizione di *Germinal* epperò svolta secondo un programma di maggiore complessità. Si tratta della composizione per intreccio di serie, già segnalata comunque dalla critica (Roger Ripoll). Si avranno così, secondo questa composizione ad intreccio, la serie agreste-naturale, corrispondente al lavoro dei campi e al ritmo delle stagioni (la semina, la fienagione, la mietitura, la vendemmia); la serie relativa agli animali (la monta, la tosatura delle pecore, la nascita del vitello, il mercato del bestiame); la serie sociale (la vita di Rognes – il villaggio della Beauce, protagonista del romanzo –, le osterie, la veglia nelle stalle, la *noce*, il funerale); la serie propriamente antropologica, con gli eccessi e le intemperanze già segnalati (le eredità e le suddivisioni delle proprietà, i rapporti di parentela e le relazioni di vicinato, le complicazioni-complessità amministrative e

giuridiche, incomprensibili, e perciò angoscianti, per il *paysan* ecc.).

E su tutto, la figura materna-matrigna della Beauce, che nutre e inghiotte i suoi figli come altrettante formiche (è una delle immagini ricorrenti dell'opera) e di cui Zola, nelle sue stesse parole, intende scrivere «il poema vivente»: quello stesso, effettivo ma, ovviamente, di tutt'altra tonalità e nel registro del sublime, che, quasi per risarcimento, scriverà Péguy, *Présentation de la Beauce à Notre Dame de Chartres* (1913), e il cui mirabile *incipit* suona così:

Étoile de la mer voici la lourde nappe
Et la profonde houle et l'océan des blés.

Quanto all'altra esperienza-limite dell'eccesso, attestata da *La Bête humaine*, essa ha come supporto l'assunzione, unica in tutto il ciclo, del genere *noir* o, se vogliamo servirci di modelli più elevati, del genere *Delitto e castigo*. A partire da lì, il romanzo mette in scena due efferati delitti: quello, per gelosia retroattiva, di Roubaud, marito di Séverine, sull'anziano presidente, già stupratore di lei adolescente; quello di Jacques Lantier (fratello di Claude, di Étienne e di Nana) sulla stessa Séverine, dovuto all'insorgenza della pulsione sadodistruttiva che coglie Jacques in determinate situazioni di eroticità. In questo caso, la pulsione ad uccidere che accompagna la pulsione sessuale, non è altro che la manifestazione – esplicitata dal Narratore ma di cui il personaggio è perfettamente cosciente – di quella tara (*félure*) ereditaria che attraversa l'organismo psicofisico del Soggetto, e che solo qui, nella *Bête humaine*, come sottolinea Deleuze, acquista tanta evidenza da costituire essa stessa il tema del libro. La *félure* si esplicita quindi – nell'ambito della sessualità – come pulsione di morte, di cui Séverine è la vittima.

È per questo motivo che il quoziente erotico-affettivo di Jacques Lantier si dovrà dirottare – per autodifesa – su un altro oggetto. Il quale sarà, nella fattispecie, quell'oggetto inanimato, meccanico che è la «Lison», la locomotiva che egli guida e su cui deversa tutte le sue cure, e, si può ben dire, la sua passione. È il grande colpo di genio di Zola, per cui la locomotiva, la Lison, è davvero il personaggio centrale del romanzo.

Sottoposta a un incessante processo di metaforizzazione

– sorta di discorso indiretto libero di Jacques Lantier –, ove non vi è epiteto ad essa applicato che non sia dell'ordine dell'animato o dell'antropomorfo, la Lison si pone come protagonista di un episodio che è forse la vetta del libro: e cioè l'episodio della tempesta di neve. Entro la quale essa si avventura e avanza, tra sussulti angosciosi di impotenza e in un crescendo di suspense, sino al collasso finale dentro il muro impenetrabile di neve gelata contro il quale si è spinta, o meglio, contro il quale è stata spinta dal suo innamorato conduttore Jacques Lantier.

Ma la Lison figura ancora come protagonista in un altro episodio.

Il romanzo, con impeccabile simmetria, mette in scena due altri crimini in parallelo ai due già citati: crimini che ora hanno come strumento proprio la locomotiva. Il primo, organizzato dalla casellante Flore contro Jacques, di cui è innamorata; il secondo, provocato da Jacques e dal di lui fuochista, precipitati, in feroce colluttazione, fuori dalla cabina di comando, mentre il treno continua senza guida la sua folle corsa verso la distruzione (tale, il finale del romanzo).

Ebbene, il primo crimine comporta un immane disastro ferroviario, con morti e feriti. Ora, nessuno degli esseri umani, o degli animali, lì travolti, può vantare una descrizione così meticolosa e diffusa come quella riservata alla Lison, che, riversa, esibisce i «visceri» sfregiati e distorti dei suoi meccanismi, le «interiora» dei propri congegni e ingranaggi squarciate e ancora palpitanti nell'agonia, insieme agli ultimi sbuffi di vapore, di respiro:

son âme s'en allait avec la force qui la faisait vivante, cette haleine immense dont elle ne parvenait pas à se vider toute. La géante éventrée s'apaisa encore, s'endormit peu à peu d'un sommeil très doux, finit par se taire. Elle était morte.

Di questo romanzo che, come i precedenti di Zola, non mancò di suscitare un immenso clamore, ecco cosa dichiararono Anatole France e Jules Lemaître. Il primo: «Zola è il grande lirico del nostro tempo». Il secondo: «Non credo di aver mai letto, intorno all'immenso imene dell'amore e della morte, pagine più frementi di orrore e di mistero».

La *Bête humaine*, oltre al limite dell'eccesso, segna altresì

il limite della potenza creativa di Zola. Due opere come *L'Argent* (1891) e le *Le Docteur Pascal* (1893), che chiude il ciclo dei *Rougon-Macquart*, testimoniano benissimo dell'affievolirsi di quella creatività, se non sul piano quantitativo (altre opere verranno, come il ciclo delle *Trois Villes* e quello, incompiuto, dei *Quatre Evangiles*) sicuramente sul piano della riuscita letteraria, quale si era incontestabilmente manifestata nelle opere precedenti, a dispetto di eccessi espressivi, ridondanze, lungaggini, negligenze di stile, contenuti ingrati e così via.

Nel romanzo *L'Argent*, se il tema è dichiarato nel titolo stesso del libro, il suo oggetto reale-simbolico (o reale-allegorico) è la Banca Universale creata e messa in moto da Saccard (fratello di Eugène Rougon e già protagonista di *La Curée*), la quale non è altro che l'emanazione o la propaggine o il tentacolo mostruoso di quell'oggetto-simbolo per eccellenza che è la Borsa.

Come per altri libri già scrutati, anche qui la trama è ridotta al minimo, e si risolve, di fatto, nell'avventura ossessiva e progressivamente demenziale di Saccard e del gioco in Borsa, nel quale coinvolge, sino alla catastrofe, la Banca Universale, i clienti, gli azionisti e se stesso.

Si tratta dell'esperimento forse più monotono, nella sua realizzazione, messo in atto da Zola, esperimento avvantaggiato comunque dal tema che ne è l'originale movente, e cioè il Denaro, al cui potere e al cui fascino quasi nessuno si sottrae (pochi, infatti, i personaggi del libro che ne sono immuni: Madame Caroline col fratello, la nobildonna Orviedo, Jordan e Marcelle). Secondo modi e forme diversi, tutti ne sono vittime: da Saccard a Busch, dal banchiere-speculatore ebreo Gundermann alla schiera di illusi, appartenenti a tutte le classi – alte, medie e basse –, che a quel fascino hanno ceduto.

Originale, come si è detto, nel tema, che ha come precedente solo Balzac, *L'Argent* è il racconto meno zoliano nel trattamento della materia verbale (sempre, comunque, pertinentissimo è l'uso tecnico dei vari linguaggi inerenti alle finanze, al denaro, alla sua circolazione, metamorfosi ecc.), che risulta qui quasi del tutto priva di quella carica di espressività (anche eccessiva) che la contrassegna di solito.

Ed ecco, come per *L'Assommoir*, l'osservazione importantissima di A. Wurmser: il romanzo è il romanzo del denaro – del

suo fascino, potere, metamorfosi, circolazione ecc. – ma non del capitale: «si le romancier accusait *l'existence* du capital au lieu de déplorer les *excès* auxquels poussent la soif d'argent et la passion du jeu, il aurait donné à *L'Argent* une portée sociale que cette oeuvre n'a pas».

Con *Le Docteur Pascal* si chiude il ciclo dei Rougon-Macquart. E si chiude ambientando il romanzo – circolarmente – ancora a Plassans (*alias* Aix-en-Provence), come all'inizio nella *Fortune des Rougon*, e recuperando i principali personaggi della genealogia: dai più antichi, come la nonna Dide o quell'Antoine Macquart, alcolizzato, che morirà per autocombustione (uno degli episodi più alti e sconvolgenti del libro), o come Félicité, madre dei Rougon, metaforizzata sin dall'inizio nella figura della cicala o della mosca, svolazzanti e ronzanti; dal dottor Pascal, fratello di Eugène e di Aristide Rougon, detto Saccard, giù giù fino a Charles, il rampollo esangue che morirà dissanguato per emorragia, figlio dell'androgino Maxime, anch'egli estenuato rampollo della famiglia, figlio di Saccard.

Ma il libro è soprattutto la proiezione autobiografica di Zola: sia nella figura del dottor Pascal, il buono della famiglia, immune dalla tara ereditaria (la *félure*), tutto preso dalla sua ricerca sulle leggi dell'ereditarietà (come, appunto, Zola), sia nella figura di Clotilde, figlia di Saccard e, per ciò stesso, nipote del dottor Pascal, con cui avrà un intenso rapporto d'amore: come fu di Zola con la giovane *lingère* Jeanne Rozerot, che gli darà due figli e con la quale stabilì un secondo *ménage*.

A tutti gli effetti, il romanzo è un vero e proprio libro conclusivo, dominato comunque dall'idillio della giovane Clotilde con l'anziano dottore. Il quale, occupato nelle sue ricerche scientifiche sull'ereditarietà, non manca di verificarne gli effetti sui membri della propria famiglia, di cui provvede a disegnare, di sua mano, l'albero genealogico. Ora, è proprio questo albero – salvato fortunosamente dalla distruzione tentata da Madame Félicité allo scopo di tutelare la memoria della famiglia –, è proprio l'albero genealogico che si pone come l'oggetto-simbolo non solo del libro ma dell'intero ciclo. Oggetto-simbolo che si trasforma in oggetto reale se esso figura in testa a tutte le edizioni del volume, tracciato (disegnato) dalla mano del dottor Pascal che è la mano stessa di Zola.

Così, la forma-romanzo come romanzo-poema, perseguita da Zola per tutto il ciclo con la più grande coerenza e secondo modalità sempre variate, anche se con alterne fortune sul piano della riuscita letteraria, si collocava, grazie a una geniale invenzione metanarrativa, sotto il segno non più della finzione ma della realtà. L'opera finiva in tal modo per acquisire – paradossalmente – statuto di verità e di certezza.

Capitolo ottavo

Simbolismo, decadentismo ed esperienze dei mondi interiori

Collaterali rispetto al naturalismo e, in alcuni casi, fuorusciti da esso, «simbolismo» e «decadentismo» sembrano fondarsi – semplificando molto – su due aspetti delle empiricità che determinano il Soggetto (l'Io-sono): la fisicità, con le sue diramazioni nel campo delle varie sensazioni, e il linguaggio nella sua oggettualità e nella sua indipendenza dal pensiero.

La forma-romanzo – la cui struttura diegetica è già messa in crisi dalle composizioni per serie e giustapposizioni di quadri nei Goncourt e in Zola – si articola ora, più o meno esclusivamente, per elaborazione di temi, attinenti questi, anche per via trasposta, soprattutto alla fisicità corporale e alle sensazioni che ne discendono, cui si anetterà il dispiegamento, spesso egemonico e spinto sino all'iperbole, delle strutture verbali (si vedano in proposito, più avanti, le esemplificazioni dai testi di Huysmans circa le metaforizzazioni antropomorfe degli oggetti).

L'istanza del corpo, con le derive, solo apparentemente divaricate, del desiderio e della crudeltà, del misticismo e del satanismo, e con gli addendi connessi di mistero, enigma, malefici e sortilegi, attraversa le varie finzioni narrative, da Barbey d'Aurevilly a Huysmans e a Mirbeau, ed arriverà a configurare, con Villiers, anche gli aspetti di un ultracorpo nel corpo meccanico dell'*Ève future*, con oltranzie parallele sul piano del linguaggio.

E ancora di una corporalità tutta interiorizzata, quella di Cristo nel mondo, marcata dalla mortalità e dal dolore, dirà la parola esasperata ed eccessiva di Léon Bloy (che potrebbe figurare fra i più adeguati rappresentanti di quell'«espressionismo letterario» così caro a Contini), cui farà da contraltare la parola di Jules Renard, fredda e furtiva, addetta ai corpi immemoriali e silenti degli esseri di natura e degli uomini senza tempo,

ma anche, con *L'Écornifleur*, all'uomo senza sostanza e senza figura.

La fisicità corporale, dunque, come luogo non solo delle sensazioni squisite e della violenza del desiderio ma anche della sofferenza e della morte, cui è concomitante l'intensità della ricerca e dell'invenzione verbale, sembra caratterizzare, sia pure in vario modo, le esperienze raccolte in questo capitolo. Il punto più lontano, e forse terminale, della genealogia sarà allora quello rappresentato, da un lato, da Georges Bataille e, dall'altro, da Antonin Artaud, per la declinazione, da parte di entrambi, dell'esperienza della corporalità nella cecità del sapere e addirittura nell'impensato, di cui il linguaggio (l'altro polo dell'Io-sono) è chiamato a fornire comunque testimonianza, sia pure in negativo. Così, in proposito, ancora Michel Foucault: «L'essere del pensiero ramifica fin dentro le nervature di ciò che non pensa».

1. *Simbolismo e crudeltà in Villiers de l'Isle-Adam*

Personalità fra le più complesse e magari contraddittorie della letteratura francese del secolo, Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) è titolare di un'opera che ne è il corrispettivo non solo nella varietà dei temi e dello stile, ma altresì nella discontinuità – per noi, lettori di oggi – del valore di cui determinati testi sarebbero depositari. Così, le due grandi opere cui Villiers attese per lunghi anni, con innumerevoli elaborazioni, vale a dire il romanzo *L'Ève future* (1886) e il dramma *Axël* (pubblicato postumo nel 1890), suscitano in noi solo fredda ammirazione per il sontuoso talento che vi si manifesta, ma quasi nulla partecipazione emotiva al mondo che vi si rappresenta.

Nell'*Ève future*, la vicenda della creazione di un fantastico automa femminile, che dovrebbe risarcire uno dei protagonisti della sua delusione verso la corrispondente creatura reale, offre il dispiegamento di «fantasia ironica e metafisica paradossale», tese a congiungersi «in una miscela originalissima, fantascientifica, surreale, dalle complesse risonanze simboliche» (Ivanna Rosi). E tuttavia tanta originalità, sapienza tecnica e padronanza di linguaggio o, meglio, di linguaggi (da quello filosofico a quello scientifico, da quello visionario a quello

realistico ecc.), sembrano situarsi al di qua della realizzazione dell'arte. In questo caso, il punto in cui la parola diventa creazione sembra collocato oltre il gesto dello scrittore.

Analogo e inverso l'esempio di *Axël*, il dramma considerato, a suo tempo, un testo di riferimento obbligato del teatro simbolista, e che suscitò l'ammirazione, *in primis*, di Mallarmé, che dedica alla morte del suo autore una delle più importanti commemorazioni funebri della letteratura francese (B. Marchal), e poi di una serie di autori di primissimo piano quali Remy de Gourmont, o il grande poeta irlandese W.B. Yeats, o il celebre critico americano Edmund Wilson, che addirittura giunge a intitolare una sua raccolta di saggi *Il castello di Axël*.

Oggi, il dramma di Axël e di Sara, che nei «caveaux» tombali del castello si riconoscono innamorati l'uno dell'altra oltre ogni limite terreno, tanto da sigillare nella morte questo loro sentimento superumano, ci sembra totalmente inscritto nel suo tempo, e cioè irrimediabilmente concluso nella temperie del simbolismo. Per cui la scrittura elaboratissima e fastosa, i lunghi monologhi poco funzionali allo scorrimento dell'azione, la stessa psicologia dei personaggi, sollecitata all'estremo, collocano il dramma in una posizione opposta a quella dell'*Ève future*, vale a dire nella posizione di un al di là rispetto alla parola autenticamente creativa. È l'esibizione di un frutto portato a un eccesso di maturazione.

Diverso è però il caso di altre opere di Villiers.

E anzitutto del giovanile e interrotto *Isis*, il cui troncone superstite, intitolato *Tullia Fabriana* (1862), è un pezzo semplicemente prodigioso per complessità e controllo della scrittura, gestita simultaneamente nei registri del simbolico, della speculazione metafisica, del rifacimento di un'atmosfera gotica o tardoromantica, ove la protagonista consegnerà di fatto parte dei suoi tratti alla prima *Hérodiane* mallarméana (1864-1869), mentre la temperie generale del *récit* – fitta di misteri, di enigmi e di segreti – si ripresenterà, quasi un secolo dopo, nei lavori di Julien Gracq, da *Au Château d'Argol* (1938) a *Le Rivage des Syrtes* (1951).

Del tutto opposto, ma ancora di prima grandezza, il caso di *Claire Lenoir* (1867), racconto poi inserito nell'insieme intitolato a *Tribulat Bonhommet* (1887), che ne è il Narratore folle, nevrotico e delirante: racconto definito da Verlaine «unico di questo secolo», per la «geniale mescolanza di ironia, metafisica

e terrore», mentre Remy de Gourmont parla in proposito di «una enorme, mirabile e tragica *bouffonnerie*, in cui convergono, col risultato di farne la creazione forse più originale del secolo, tutti i doni del sognatore, del satirico, del filosofo».

Di fatto, speculazioni metafisiche, più o meno ridicolizzate, sarcasmi, occultismo, aspirazioni religiose (nella protagonista eponima), stupidità e presunzione (nel Narratore, e cioè *Tribulat Bonhommet*), finiscono per comporre un insieme «unico sia nella letteratura francese sia nell'opera stessa di Villiers» (Castex).

Si aggiunga che, anche in questo caso, è ancora Mallarmé che attinge alla scrittura di Villiers. Un esempio. Un passo del racconto, riportato nell'omaggio funebre precitato («Il est des êtres ainsi constitués que, même au milieu des flots de lumière, ils ne peuvent cesser d'être obscurs. Ce sont les âmes épaisses et profanatrices, vêtues de hasard et d'apparences, et qui passent, murées, dans le sépulcre de leurs sens mortels») sarà da Mallarmé memorizzato e utilizzato nel *Toast funèbre* (1873), omaggio tombale a Gautier, unitamente a un epiteto capitale, presente nel racconto, e ripreso da Mallarmé a qualificare lo sguardo del Poeta: «les yeux sacrés».

Ma succede anche l'inverso. Sempre nell'insieme di racconti intitolato a *Tribulat Bonhommet*, il primo di essi, *Le Tueur des cygnes* (prima pubblicazione in rivista nel 1886), incorpora precisi elementi prelevati dal famoso sonetto mallarméano del Cigno (pubblicato sulla «Revue Indépendante» nel 1885): «Et tous les coeurs de *ces blancs exilés* [i cigni] se mettaient à battre des coups de sourde *agonie*» (i corsivi, nostri, indicano i luoghi ripresi dal sonetto).

Tanto si segnala per evidenziare lo stretto rapporto di amicizia, di ammirazione e di reciproca influenza fra i due autori, di cui uno toccherà le vette di una fama universale, soprattutto ai nostri giorni, mentre l'altro permarrà, ancora oggi, in una sorta di limbo o di anticamera d'attesa. Destino ingiusto se si pensa, più che alle opere qui sopra citate, alla serie di racconti riuniti in vari volumi, e soprattutto a quelli designati con i titoli cumulativi di *Contes cruels* (1883) e di *Nouveaux Contes cruels* (1888). Basti ricordare in proposito questo giudizio di Thibaudet, il quale assegna comunque anche alle altre opere, e nella fattispecie all'*Ève future* e ad *Axël*, posizioni di prim'ordine, per lo meno sul piano culturale:

«È uno dei più grandi poeti in prosa della nostra letteratura [...] I suoi *Contes cruels* restano uno dei vertici del racconto francese».

E d'altra parte, in quel libro considerato all'unanimità la bibbia del decadentismo, *À Rebours* di Huysmans (1884), il posto riservato dal protagonista des Esseintes al nostro autore, fra i decadenti sommi da lui amati, è notevolissimo, e proprio in relazione ai racconti.

Come osservano i curatori dell'edizione in due volumi delle opere nella Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard), i *Contes cruels* «segnano una tappa nell'evoluzione del genere narrativo in Francia. Se il senso del mistero li collega alle novelle di Nodier e di Nerval, la scioltezza con la quale l'azione viene condotta li avvicina piuttosto ai racconti di Maupassant» (Castex e Raitt).

Scritti in una lingua che ancora Mallarmé in una lettera all'autore asseriva essere «quella di un dio» («la langue vraiment d'un dieu partout»), essi affrontano una serie svariatissima di temi secondo un ventaglio altrettanto vario e convenientemente adeguato di registri espressivi.

Si va così dal feroce sarcasmo verso la società borghese quale è espresso nel racconto *Les Demoiselles de Bienfilâtre*, reduplicato specularmente, nei *Nouveaux Contes*, da *Les Amis de pension* (le due raccolte si rinviano spesso, dall'una all'altra, i temi e i motivi, secondo calcolatissime strutturazioni extratestuali di rispecchiamento, come ha sottolineato e dimostrato ancora Ivanna Rosi), alle ironiche invenzioni di critica spietata della modernità, quali si hanno in *L'Affichage celeste* e *La Machine à gloire*; dalle varietà dell'orrido e del terrifico, probabilmente sull'esempio di Poe, quali sono rappresentate da *Le Convive des dernières fêtes* e da *L'Intersigne*, a capolavori in cui si mescolano, a un tempo, occultismo e trascendenza, quali *Véra*, *Sentimentalisme* e *L'Inconnue* (forse gli esiti più alti del libro). Senza contare, sempre nei *Contes cruels*, la raffinata, esilarante satira della stampa e dei suoi orientamenti nei riguardi del pubblico, quale è espressa in un altro capolavoro, di tutt'altro genere rispetto ai tre precitati, e cioè i *Deux Augures*; oppure la teatralizzazione del racconto spinta sino allo stravolgimento totale dei dati reali, ove il tragico si rovescia nel comico, quale si ha in *Sombre Récit*, *Conteur plus sombre*.

E quanto alla lingua tanto ammirata da Mallarmé, eccone alcune caratteristiche (le citazioni dei *Contes cruels* sono tratte dall'edizione Garnier, Paris, 1968):

- intensità espressiva a declinazione metafisica e di stampo, appunto, mallarméano: «le vieil abîme des cieux» (p. 176);
- aggettivazione squisita: «Ils regardaient passer les voitures lumineuses» (p. 157); «après avoir tant marché sous de dures étoiles» (p. 223);
- perseguimento di raffinatezze decadenti nel registro sublime: «le pur esprit des roses mortes» (p. 154); «ainsi mourut, sans parole, serrant dans sa main la palme funèbre et triomphale, et à peine isolé de la boue natale par la pourpre de son sang, l'auguste guerrier» ecc. (p. 140);
- calcolo ritmico-espressivo della sintassi di coordinazione: «Et les soirs tombèrent, se succédèrent, et les nuits» (p. 177);
- lirismo ostentato con funzione di rappresentazione comico-grotesca: «aux fenêtres lointaines des mains fiévreuses agitaient des mouchoirs éperdus» (p. 192);
- focalizzazione del dettaglio banale e inquietante: «Une feuille tomba près de moi; son bruissement furtif me fit tressaillir» (p. 223);
- studiato inserimento, in una serie di elementi descrittivi improntati a fisicità, di un dettaglio eterogeneo a desinenza morale: «Aux alentours, les riches plaines, les arbres à parfum, l'herbe des fossés, l'isolement, la route poudreuse» (p. 354).

Ma non si finirebbe più di citare. E forse sta in questo l'elogio più grande.

2. *Barbey d'Aurevilly: cornici e strutture del racconto «satanico», enigmi e metafore*

Collocata sotto l'etichetta del satanismo, dell'orrido e del «fantastico sovranaturale» (quest'ultima definizione pertiene all'autore), e, in ogni caso, ritenuta abbastanza giustamente espressione d'un temperamento eccessivo, fuori misura e fuori regola, l'opera narrativa di Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly (1808-1889) per lo meno in tre titoli capitali, *L'Ensorcelée* (1854), *Le Chevalier des Touches* (1864), *Les Diaboliques* (1874), si può considerare una delle più singolari, intense ed autentiche della seconda metà del secolo.

Intanto le tre opere – sia i due romanzi sia i racconti di *Diaboliques* – presentano tutte una spiccata caratteristica d'ordine strutturale, la quale ne comporta una seconda d'ordine semiologico (l'una e l'altra probabilmente ereditate dalla narrativa di Mérimée).

La caratteristica strutturale è costituita dalle complesse, articolate cornici che inquadrano la narrazione; mentre la caratteristica semiologica che ne consegue riguarda le ripercussioni delle cornici sul piano del narrato. In altre parole: in quanto subordinato a un'istanza generale e costante di «enunciazione rappresentata», la quale si sdoppia, si triplica, si moltiplica in altre enunciazioni rappresentate, il racconto finisce per accusare un'impressionante, suggestiva dislocazione dei piani temporali con concomitanti mutamenti di registro sia a livello della lingua sia a livello della rappresentazione.

Il *Chevalier des Touches*, ove la rappresentazione riguarda l'estinguersi, in Normandia, del movimento conservatore e monarchico degli *chouans*, offre al lettore una cornice al narrato che, a nostro giudizio, è un vero e proprio capolavoro, di cui non si vede, su questo piano di complessità, nessun altro esempio in letteratura.

Il racconto, portato da una voce femminile che narra della propria partecipazione alla guerra degli *chouans* contro la Repubblica, si iscrive nella cornice anteriore di una serata di anziani personaggi – quattro zitelle, un reverendo e un dottore –, splendidamente ritratti e contrassegnati, ciascuno, da tic linguistici e manie personali. I personaggi intervengono tutti nel corso dell'enunciazione del racconto (portato dalla zitella narratrice), tranne uno che non ha un ruolo di primo piano nella vicenda narrata, un ruolo, tra l'altro, su cui incombe l'ombra di un enigma di comportamento: la bionda Aimée de Spens, zitella come le altre benché molto più giovane, affetta da sordità totale e quindi emblematicamente isolata, all'interno della conversazione, in un suo silenzio assoluto.

L'enigma si risolverà alla fine, quando il Narratore che sta alla base di tutte le altre enunciazioni e, *in primis*, dell'enunciazione della narratrice, assume in proprio la storia – rimasta inconclusa – grazie all'intervento del solo protagonista rimasto vivo, e tuttavia pazzo: il quale non è altro che il cavaliere des Touches.

Senonché il Narratore di base risulta, per un vero e proprio

colpo di genio dell'*auctor*, proiettato egli stesso nella cornice iniziale degli anziani nel salotto, come testimone e ascoltatore supplementare della storia, e incluso in quella stessa remota temporalità: è il ragazzino tredicenne di cui nessuno registra la presenza, e che, diventato adulto, assume il ruolo del Narratore di base cui è riservato il compito di includerla.

Lo stesso si dica per le altre opere citate.

Nell'*Ensorcelée* (considerata da Baudelaire un vero capolavoro), il Narratore-personaggio raccoglie il racconto da un commerciante cui si accompagna per attraversare una landa deserta della Normandia (è, questa, la cornice primaria che però, in omologia con altri fenomeni di cui si dirà, si presenta interrotta, destituita di chiusura terminale), racconto ove entrambe le voci si rimandano l'una all'altra l'enunciazione della storia, comunque estesamente manipolata dal Narratore-personaggio a partire dai materiali fornitigli sia dall'accompagnatore sia da altre figure immesse nella vicenda.

Analoghe caratteristiche nelle *Diaboliques*, la raccolta di novelle che – ad eccezione dell'ultima – presentano i medesimi procedimenti di enunciazioni rappresentate, che l'autore stesso aveva provveduto a collocare sotto l'etichetta dello «stile di conversazione».

Per quanto riguarda più precisamente questa raccolta, che è forse l'opera più celebre di Barbey (ove il femminile del titolo, ancora per dichiarazione d'autore, sarà da riferire sia alle «storie» narrate, sia alle protagoniste, di solito femminili), ebbene, quanto a queste novelle, è vero che il satanismo e una certa, frequente truculenza della rappresentazione ne costituiscono una sorta di costante: di cui il sangue o il rossore fisiologico, o, più generalmente, il colore rosso sembrano essere il simbolo ricorrente; e tuttavia si tratta di una costante che non tocca il piano profondo del *récit* e della narrativa di Barbey nel suo complesso. L'elemento comune e veramente fondante della narrazione sta infatti nella struttura di un enigma, in un nodo di mistero che non sempre risulta sciolto nella conclusione della storia: ed è forse lì l'aspetto più autentico (più nuovo) del satanismo.

Già nell'*Ensorcelée*, ad esempio, la morte della protagonista, Jeanne le Hardouey, permane avvolta nel mistero, come misterioso si configura successivamente il destino del marito, Thomas le Hardouey, di cui il racconto perde completamente

le tracce (in omologia, appunto, con la non-conclusione della cornice).

Lo stesso vale per la maggior parte delle novelle delle *Diaboliques*. Quali, ad esempio, i motivi delle azioni dei personaggi? Dell'Alberte (o Albertine) nel *Rideau cramoisi*, o della bellissima Hauteclair in *Le Bonheur dans le crime*, o della Rosalba del *Dîner d'athées*, o di Marmor de Karkoël nel *Dessous des cartes*, e di tanti altri? Si aggiunga che, di questi nodi enigmatici, sembra essere potentissimo marchio il silenzio in cui sono murati i personaggi e i protagonisti delle vicende. Tale è il caso di quelli nominati qui sopra, il cui silenzio non fa che ribadire, sul piano del discorso rappresentato, le motivazioni occulte delle azioni sul piano profondo. Ma si veda anche, ancora nell'*Ensorcelée*, il silenzio infrangibile e mostruoso in cui è catafratto il protagonista maschile, e di fatto centrale per la funzione che esercita sull'andamento della storia, e cioè il reverendo de la Croix-Jugan. Se si vuol risalire alla prima opera qui citata, *Le Chevalier des Touches*, si ricordi che la bionda Aimée de Spens figura chiusa, per la sordità, nel silenzio più assoluto.

È su questo sfondo permanente di mistero e di enigma, sfondo che è chiamato a intridere in profondità azioni e figure – Proust, nella *Prisonnière*, parla, a proposito della narrativa di Barbey, di una «realtà nascosta, rivelata da tracce materiali» –, che i vari personaggi appaiono sintomaticamente sottoposti a incessanti procedure di metaforizzazione o di comparazione col mondo animale o naturale, per cui si capisce benissimo l'ammirazione che gli accorda Proust.

Così, ad esempio, nel racconto *Le Bonheur dans le crime*, dalle *Diaboliques*, la protagonista Hauteclair (che porta, fra l'altro, il nome della spada di Oliviero nella *Chanson de Roland*) passa dall'iniziale «metamorfosi» con la pantera nera del Jardin des Plantes, con la quale gareggia in orgogliosa bellezza e potenza («la femme, l'inconnue, était comme une panthère humaine, dressée devant la panthère animale qu'elle éclipsait»), a quella, successiva, in cerbiatta, una volta indossata la maschera della «femme de chambre» («ses yeux – de biche, pour la douceur, ce soir-là – furent plus fermes que ceux de la panthère, qu'elle vient, il n'y a qu'un moment, de faire baisser»), e poi in serpente (attorno al letto della padrona ammalata «[elle] me donnait le froid dans le dos que donnerait un serpent

qu'on verrait se dérouler et s'étendre, sans faire le moindre bruit, en s'approchant du lit d'une femme endormie»); infine, per restare nel regno animale, in pesce (nella menzogna della sua falsa posizione di cameriera personale «elle y vivait come le plus flexible des poissons vit et se meut dans l'eau»). Ma Hauteclaira può assumere anche l'aspetto marmoreo di una statua del Canova, o quello di una guerriera rivestita d'acciaio o, meglio, di un mostruoso e avveniristico robot: «Elle vint, le dé d'acier au doigt, qu'elle ne prit pas le temps d'ôter, ayant piqué l'aiguille enfilée sur sa provoquante poitrine, où elle en avait piqué une masse d'autres pressées les unes contre les autres et l'embellissant de leur acier» (a dispetto della tentennante organizzazione sintattica della frase, l'immagine della donna irta di punte d'ago è letteralmente fantastica).

Anche il Narratore principale della storia, il dottor Torty, che espone il suo racconto all'interno della parola del primo Narratore rivolta a una dama («vous voyez», «que voulez-vous, Madame?»), non è immune da questi processi di metaforizzazione-metamorfosi. Egli infatti continua ad accarezzarsi il naso a forma di becco di pappagallo («en passant brusquement son index en crochet sur toute la longueur de son nez de perroquet»), che può trasformarsi anche in becco di cornacchia, mentre il dito resta quello artigliato di un uccello rapace, prima *crochet*, ora *crochu* («après avoir passé son doigt crochu sur la courbure de son avide nez en bec de corbin»); artiglio che è, del resto, quello della mano stessa del dottore quando afferra, nei momenti salienti del proprio racconto, il ginocchio del primo Narratore, seduto accanto a lui sulla panchina: «[...] aiouta-t-il, en me prenant le genou avec ses doigts nouveaux, comme avec une pince. Or, son histoire me pinçait encore plus que ce système d'articulations de crabe qui formait sa redoutable main».

Il viso della contessa morente, vittima dell'avvelenamento operato dal marito e da Hauteclaira, sua amante, è così metaforizzato: «le visage rétracté ressemblait à un peloton de fil blanc tombé dans de la teinture verte».

Per concludere queste esemplificazioni, si dovrà osservare che le trasposizioni metaforiche o di paragone nel campo noetico dell'animalità, godono di sottolineature esplicite del Narratore-autore. Così, ad esempio, della contessa moribonda, nello splendido finale d'odio e di ribellione da cui è animata,

viene detto: «de douce, elle devint fauve». E di Hauteclair, prolungando l'iniziale identificazione con la pantera: «Chez Hauteclair, c'est surtout l'animal qui est superbe».

Tali dunque, in una campionatura per necessità circoscritta – a puro titolo dimostrativo – a un solo racconto, le procedure di metaforizzazione messe in atto da Barbey d'Aurevilly. Esse possono benissimo rappresentare un precedente ottimale di quelle procedure, ben altrimenti preclare, di metaforizzazione-metamorfosi che costituiranno il tessuto più proprio della *Recherche du Temps perdu*.

3. Huysmans e le sovradeterminazioni della realtà

Tradizionalmente letta come un percorso autobiografico corrispondente alle fasi del naturalismo, del decadentismo e dell'esperienza religiosa, la parabola letteraria di Joris-Karl Huysmans (1848-1907) si può prestare a un supplemento di ricognizione: ricognizione che, nelle tre fasi, consente di accertare una costante d'ordine espressivo, vale a dire l'indefettibile sovradeterminazione della cosa rappresentata.

Il che è già in atto proprio nella fase del naturalismo, in quel piccolo capolavoro che è *À Vau-l'eau* (1882): ove il minimalismo modernissimo della rappresentazione, circoscritto tematicamente alla ricerca alimentare del protagonista, Monsieur Folantin, si carica di un altro senso, tutto da reperire (Dominique Millet parla infatti di «fame d'anima»), senso che finisce per articolare il racconto, magari sotterraneamente, entro la dimensione dell'allegoria: un po' come succederà, anni più tardi, con *La Peste* di Camus.

La sovradeterminazione si farà quasi sfacciata nel romanzo *En Rade* (1887), cui contribuisce il perseguimento di una vera e propria iperbole nella trasposizione metaforica. Il che si potrà anche ascrivere quale conseguenza o proseguimento dell'opera che nel frattempo Huysmans ha scaraventato a guisa di un aerolito nel panorama letterario francese, e cioè *À Rebours* (1884).

Antiromanzo per eccellenza, perfettamente destituito di trama, la quale è consegnata in una concentrata «Notizia» iniziale, il libro ruota attorno alle esperienze del protagonista Des Esseintes, esperienze portate al limite in ogni campo:

campo delle sensazioni e delle percezioni, campo del gusto e della sessualità, campo del sapere e della cultura.

Considerato, successivamente alla sua apparizione, come la bibbia del decadentismo, il libro non mancò di suscitare, alla sua uscita, reazioni radicalmente divaricate: se è totalmente negativa quella di Zola, al cui naturalismo Huysmans aveva inizialmente aderito, anche dal rispetto teorico, altri letterati e uomini di cultura dichiarano il loro consenso e magari plauso. Fra questi, Barbey d'Aurevilly, Whistler, Verlaine, e soprattutto Mallarmé, che dedicherà al protagonista del libro la sua composizione più enigmatica e più ambiziosa, la cui titolazione, comprensiva della dedica, suona appunto: *Prose pour des Esseintes*. Ma, come è stato dimostrato, al di là della stima da Mallarmé professata per l'autore, il precitato titolo con dedica riveste lì la sola funzione di chiave di lettura di quell'enigma che è il poema (cfr. la nostra *Lecture de «Prose pour des Esseintes»*).

Esorbitante ed eccessivo per ogni riguardo – tematico, lessicale, compositivo –, il libro si avvale di un'organizzazione sostanzialmente statica, ove le procedure di svolgimento sono sostituite, ossessivamente, da quelle dell'accumulo e della variazione.

Meno importante – a una lettura odierna – di altre dell'autore, quest'opera segna dunque l'avvio di quella sovradeterminazione per iperbole che caratterizza altre opere di Huysmans («hyperbole!» è, fra l'altro, il vocabolo iniziale della mallarméana *Prose*), opere senz'altro fra le più originali di questi decenni: e cioè il già citato *En Rade*, cui segue il tenebroso e infernale *Là-Bas* (1891), al quale fa da contraltare, nella vicenda interiore del protagonista Durtal (il medesimo nei due romanzi), il combattutissimo, ma foriero di salute, *En Route* (1895). Quest'ultimo romanzo dà il via al percorso dell'esperienza propriamente religiosa, testimoniata successivamente da opere quali *La Cathédrale* (1898) e soprattutto *L'Oblat* (1903).

Basti, per una caratterizzazione della precitata sovradeterminazione espressiva, segnalata dianzi quale tratto fondamentale dell'arte verbale di Huysmans, una essenziale incursione nell'opera che la mette in atto secondo modi preclari, e cioè *En Rade*.

Affidato a una esilissima trama (una coppia di parigini al verde, che trova ospitalità in un castello abbandonato e mezzo

in rovina nella Brie, ove è costretta a vivere per una stagione), il romanzo si costruisce per successione di quadri, e questi come una serie di altrettante descrizioni: descrizioni del castello semidistrutto, dell'esterno e poi dell'interno; descrizione della malattia di Louise e poi della depressione di Jacques, i due coniugi; descrizione della pioggia; descrizione della *chaumine* dello zio Antoine e della moglie Norine, custodi del castello; descrizione dell'interno della *chaumine* e delle *gravures* appese alle pareti (se ne ricorderà Robbe-Grillet soprattutto in *Dans le labyrinthe*); e così via.

Tali quadri descrittivi prevedono, in ordine alla precitata sovradeterminazione, una serie di procedure, di cui, come si è detto, è sovrana la metaforizzazione iperbolica, sia sul piano del lessico, sia sul piano del suo coinvolgimento a livello proposizionale. Qualche esempio (le citazioni sono tratte dall'edizione Folio, Paris, Gallimard, 1984). Del vecchio castello si dice: «les imposantes rides souriaient» (p. 70), oppure: «le rugueux épiderme de son crépi» (*ibidem*). Ma ecco, alla pagina seguente, l'espansione proposizionale della metaforizzazione, sempre nel registro dell'iperbole: «il vit un jardin fou, une ascension d'arbres, montant en démente, dans le ciel».

La stessa modalità di metaforizzazione per eccesso è asservita alla rappresentazione dell'orrido, insieme a quella della putrefazione e della corruzione organica e, in generale, del disfacimento, cui si associano i relativi odori, sempre sovradeterminati attraverso le iperboli delle metaforizzazioni. Ad esempio, «l'urinaire avarié de ce fromage» (p. 99); oppure, con funzione violentemente dissacratoria, «un fumet de charogne encensait l'autel» (p. 202). Ma si danno anche – in perfetta fenomenologia decadente – le trasformazioni degli stessi in profumi, in essenze (pp. 182 ss.).

La precitata procedura può investire interi brani descrittivi, con effetti dirompenti, sia per l'ordine narrativo sia per l'ordine della rappresentazione. Basti, a titolo di esempio, la descrizione del castello in rovina, ove la metaforizzazione continuata nell'ordine dell'antropomorfo si sviluppa sul registro lessicale della malattia e della corruzione corporea:

les infirmités d'une vieillesse horrible, l'expuition catarrhale des eaux, les couperoses du plâtre, la chassie des fenêtres, les fistules de la pierre, la lèpre des briques, toute une hémorragie d'ordures, s'étaient rués

sur ce galetas qui crevait seul à l'abandon, dans la solitude cachée du bois (p. 75).

Si aggiungano, sempre nello stesso ordine di effetti, le descrizioni dei tre sogni-allucinazioni di Jacques, che tanto affascinarono Breton.

L'anteposizione frequentissima degli epiteti, in patente trasgressione dell'istituto normativo vigente; l'adibizione di vocaboli rari, per desueta ascendenza letteraria («il ardait», in *Là-Bas*) o per esclusiva pertinenza tecnica («Et Gilles passait, altier et sombre, dans le désert des villages singultueux et clos», *ibidem*: «singultueux», secondo Littré, «terme de médecine. Qui a le caractère du sanglot»), concorrono agli effetti segnalati.

È chiaro, a questo punto della nostra sommaria ricognizione, che le sovradeterminazioni perseguite coinvolgono, alla stessa stregua e senza divario, gli ordini più divaricati dell'assiologia della rappresentazione: nella fattispecie, il «là-bas» delle messe nere e degli inferni delle peggiori depravazioni (è la tematica dell'opera eponima) e il «là-haut» del perseguimento della redenzione, dalla Parigi di Saint-Sulpice e del canto gregoriano alla solitudine e al silenzio del monastero della Trappe di Notre-Dame de l'Âtre (in *En Route*).

Opere talmente singolari e fuori norma da consentire, supplementarmente, una lettura in chiave metanarrativa, come del resto ha sottolineato ancora Dominique Millet, nella bellissima introduzione ad *En Route* (edizione Folio, Paris, Gallimard, 1996). Infatti, sia in quest'ultima sia in *Là-Bas*, il protagonista Durtal (patente proiezione dell'*auctor*) si trova impegnato nella stesura di due monografie, che risultano appunto, rispettivamente, in omologia con queste stesse opere e con le vicende rappresentate. E precisamente, una monografia su Gilles de Rais, in *Là-Bas*; una monografia sulla beata Lidwine, in *En Route*.

4. Léon Bloy, aberrazione e redenzione: una criptografia dell'universo

Delle molte anime che abitarono, tumultuosamente, la persona di Léon Bloy (1846-1917), la più interessante non è

quella del polemista, o del mistico, o del profeta, bensì quella – messa in risalto da Borges in un saggio memorabile – impegnata a decifrare la simbolica dell'universo.

In vari punti della sua opera multiforme, Léon Bloy afferma che il mondo degli uomini non fa altro che rispecchiare la trama di un disegno divino. Disegno che non è solo immaginato o ipotizzato, ma esiste di fatto nelle Sacre Scritture. Per cui «leggere» la Storia umana e universale significa semplicemente ricostruire quella trama lontana e segreta, fatta di corrispondenze e di prefigurazioni, di simmetrie e di compensi, di cui le Sacre Scritture costituiscono il testo.

Ecco quanto afferma Borges, che di Bloy si confessò apertamente ammiratore: «Léon Bloy postula codesto carattere geroglifico – codesto carattere di scrittura divina, di criptografia degli angeli – in tutti gli istanti e in tutti gli esseri del mondo».

Ma si vedano, dal romanzo *Le Désespéré* (1887), queste considerazioni riferite al protagonista, Caïn Marchenoir, proiezione appena appena schermata dell'autore: «Il voulait que l'histoire fût un cryptogramme, il s'agissait de lire les signes et d'en pénétrer les combinaisons». E ancora queste altre, ove la contropartita di quel disegno sarebbe il sacrificio del libero arbitrio; «Dégager de l'histoire universelle un ensemble symbolique, c'est-à-dire prouver que l'histoire *signifie quelque chose*, qu'elle a son architecture et qu'elle se développe avec docilité sur les antérieures données d'un plan infallible, c'était une opération qui exigeait l'holocauste préalable du Libre Arbitre» (corsivo nel testo).

Ora, il nucleo, il nodo della trama è il Dolore. Quello del Cristo crocifisso, ripercosso in ogni dolore umano che si interpreterà come correlativo di un Bene e di una Felicità. «Toute chose terrestre est ordonnée par la Douleur. [...] Elle [la Douleur] était la *logique* même de ces écritures mystérieuses, dans lesquelles il supposait que la Volonté de Dieu devait être lue» (corsivo nel testo).

Vi è una sorta di legge fatale nella combinatoria delle correlazioni e dei compensi, che Léon Bloy continua a inseguire e a riformulare, soprattutto lungo le pagine del gigantesco *Journal* in otto volumi distinti (dal 1892 al 1917, anno della morte), e che nell'ultimo volume, *La Porte des Humbles* (1917), egli enuncia così: «Nécessité absolue de savoir que toutes les fois

qu'on est heureux, il y a quelqu'un qui paie, et que toutes les fois qu'on souffre, on paie pour quelqu'un».

Questo sistema di compensi può comportare però correlazioni decisamente aberranti come la seguente (che non è la sola): l'eruzione vulcanica alla Martinica del maggio 1902 stipulerebbe un rapporto di compenso con la prima comunione di Véronique, la figlia di Bloy. Si legga (dal terzo volume del *Journal*, *Quatre Ans de captivité*, 1905):

Premières nouvelles de l'immense catastrophe de la Martinique. Trente mille morts en quelques secondes, à l'heure précise de la première communion de Véronique. Le hasard n'existant pas, cette extermination était indispensable pour que fût contrebalancé, dans l'infailible Main, l'acte prodigieux de notre enfant. Il ne fallait pas une victime de moins à cette innocente et le volcan, depuis des siècles, attendait son signe [corsivo nel testo].

Allo stesso modo, in questo gioco di relazioni e di simmetrie, la violenza verbale del Soggetto sarà anche la forma rovesciata della preghiera; le ingiurie, l'aspetto negativo delle manifestazioni di affetto; mentre le espressioni dell'odio e dello spirito di vendetta (verso la ricchezza, il «borghese», e, per la letteratura, verso il detestato Zola e il disprezzato Bourget, e poi, durante la prima guerra mondiale, verso la Germania, il suo imperatore, i suoi capi e il suo esercito) non saranno altro che la ricaduta sul piano dell'umano di ciò che dovrebbe essere l'ira celeste (*l'ira Dei*), di cui Léon Bloy si farebbe il portavoce, in attesa di un effettivo intervento della divinità.

Il *Journal* è il grande romanzo della vita stessa di Léon Bloy, dilacerata insanabilmente tra le ire, i furori, le imprecazioni e tutte le intemperanze verbali, da un lato, e, dall'altro, la sete e fame insaziabili di assoluto («pellegrino di assoluto», amava definirsi), la fede inconcussa nel divino, la miseria e la povertà interminabili, il disprezzo subito o l'ammirazione suscitata.

Da questo punto di vista, la scrittura del diario rimane un *unicum* nella letteratura francese, tanto il Soggetto si pone in gioco come presenza senza schermi, in tutta la sua impietosa nudità, in tutta la sua ingloriosa miseria.

Quanto all'opera propriamente narrativa, oltre al *Désespéré* (che sarà da ricordare più per i folgoranti punti speculativi quali quelli citati che non per le parti precisamente narrative, ove

l'autobiografia trasposta si intreccia a tematiche psicologico-mistiche), si dovrà menzionare le, a loro modo, straordinarie *Histoires désobligeantes* (1894).

La «sconvenienza» di queste storie riguarda, appunto, temi sconvenienti come l'incesto, la sodomia, la prostituzione, l'adulterio e così via, affrontati però, costantemente, con uno straordinario brio discorsivo, tutto intriso di ironia e di inconsueta comicità, anche virata nel tragico. A volte, il testo pare configurarsi come una sorta di racconto dell'assurdo – in curiosa, anticipata mistura di Beckett con Buzzati –, come in quel piccolo capolavoro che è *Les Captifs de Longjumeau*, ove una coppia di sposi non riesce, per quanti sforzi faccia e buone intenzioni ci metta, a prendere un treno del mattino per compiere un viaggio. Ecco come ne riferisce il protagonista maschile:

Voilà quinze ans que nous manquons tous les trains et toutes les voitures publiques, quoi que nous fassions. [...] Il nous est arrivé de nous lever à trois heures du matin ou même de passer la nuit sans sommeil pour ne pas manquer le train de huit heures, par exemple. Eh bien!, mon cher, le feu prenait dans la cheminée au dernier moment, j'attrapais une entorse à moitié chemin, la robe de Juliette était accrochée par quelque broussaille, nous nous endormions sur le canapé de la salle d'attente, sans que ni l'arrivée du train ni les clameurs de l'employé nous réveillassent à temps, etc., etc. La dernière fois, j'avais oublié mon porte-monnaie [corsivi nel testo].

Uno spirito analogo anima un'altra opera importante di Léon Bloy, vale a dire l'*Exégèse des Lieux Communs* (1902; seconda serie 1913: si veda, in proposito, l'esautivo studio su Bloy di G. Dotoli, *Autobiographie de la douleur*). L'opera, in quanto fondata sull'invettiva sistematica contro il «borghese», costituisce, come ebbe a sottolineare Barthes, «un'esperienza radicale del linguaggio».

Che infatti è chiamato a percorrere tutti i registri dell'espressione violenta, da quelli blasfemi a quelli scatologici (una definizione concernente l'autore era quella di «esperto in scatologia», o anche di «cultore del linguaggio escrementizio»). La *cible* è, come si è detto, il «borghese», in quanto non solo perfetto depositario del luogo comune, o *idée reçue*, ma anche incarnazione di tutti i mali della società, di tutte le mediocrità, bassezze e turpitudini.

Ma la raccolta, pur se sostanzialmente deversata nella sfrenata invettiva antiborghese, include altresì alcune splendide *enclaves* narrative.

Si veda ad esempio, nella prima serie, la descrizione – potente, impietosa, senza remore – dell'ospizio dei malati di mente, cui sovrasta l'etichetta del luogo comune *Plus on est de fous, plus on rit* («Più si è matti e più si ride»); o ancora, sempre dalla prima serie, il racconto per ellissi (di fatto, un racconto non raccontato) *La nuit est faite pour dormir*; oppure, dalla seconda serie, l'elaborazione dell'idea di eternità divina rapportata all'eterna stupidità del borghese (*Rien n'est éternel*); infine il ritratto, ferocemente sarcastico, della «zitella devota», posto sotto la tabellina di *Une vie édifiante*. Il più istruttivo, per noi lettori del Duemila, di questi luoghi dell'esegesi dello stereotipo, è quello consacrato allo *hasard*, al «Caso», che si dovrà scrivere con la maiuscola, e il cui titolo è la frase fatta *Je ne parle pas au hasard*. Qui Léon Bloy, con un vero colpo di genio, svolge la frase costitutiva dello stereotipo a partire dall'ambivalenza della preposizione articolata *au*. In italiano, «non parlo a caso»; ma in francese, sia «non parlo a caso» sia «non parlo al Caso». In questa seconda accezione, è chiaro che lo *hasard* rivesta la posizione di un vero e proprio ente supremo, analogo alla divinità, da cui gli stupefacenti sviluppi di una comicità trasgressiva e blasfema. Eccone un esempio:

Avec une assurance et une tranquille empiété qui font frémir, on déclare qu'on *ne lui parle pas*, ce qui est le reniement bien caractérisé [corsivo nel testo].

Sono gli esempi di questo tipo, tutti declinati nelle pieghe e negli anfratti della lingua, che possono conferire a Léon Bloy una sua patente di modernità.

5. Octave Mirbeau e le violenze di eros

Critico di punta e di battaglia, anche nell'ambito dell'arte, polemista furibondo, anche in ambito politico, grande ammiratore di Mallarmé, di poco più anziano, che lo stima e gli è amico, Octave Mirbeau (1848-1917) si raccomanda alla posterità per alcuni romanzi ove la violenza e magari l'ecces-

so delle situazioni espressive non hanno nulla da invidiare a situazioni consimili, tipiche della nostra modernità. Il che è come dire che il naturalismo, da cui idealmente parte e nel quale cronologicamente si muove, è subito travalicato, e sospinto, da un lato, sui versanti morbidi e torbidi del decadentismo più esibito e addirittura terrificante delle più atroci perversioni e crudeltà; dall'altro, nei labirinti della psiche più malata e aliena da redenzione (si dice, appunto, psiche e non psicologia).

Dalla trilogia dei romanzi cosiddetti «autobiografici», in cui si riflettono effettivamente esperienze, anche estreme, dell'autore, quali *Le Calvaire* (1886), *L'Abbé Jules* (1888), *Sébastien Roch* (1890), ecco allora emergere, per esempio con *L'Abbé Jules*, una figura di dannato quale non era mai apparsa nella letteratura, figura che impressionò Maupassant e suscitò l'adesione convinta, oltre che di Mallarmé, anche di Taine, di Banville e di Bergson; e poi, con *Sébastien Roch*, una figura di adolescente in perpetua esperienza fallimentare nei confronti dell'esistenza, al quale tutto è destinato a sfuggire: i progetti d'arte e di attività come le forme dell'amore e della stessa corruzione che è costretto a subire. Persino l'esperienza della morte, nel capitolo finale della battaglia contro l'esercito prussiano, vero vertice del romanzo, persino la morte come evento conclusivo e risolutivo dell'esistenza, si situa, per il protagonista, in una dimensione che non lo riguarda, tanto egli è ormai estraneo al mondo e a tutto ciò che lo circonda, cose, esseri, eventi.

Ma i due romanzi, al di là della psiche perversa o malata o dannata dei personaggi, mettono in scena, come struttura ideologica di fondo, la sfrenata, totalmente disinibita posizione aggressiva dell'autore (anche attraverso i suoi investimenti nei vari Narratori e protagonisti) nei confronti dell'istituzione religiosa in genere e dei Gesuiti in ispecie, la cui legge sembra essere unicamente quella dell'ipocrisia e della pratica della menzogna (presso i Gesuiti si effettua, con esiti nefasti, l'educazione di quell'*alter ego* dell'autore che è Sébastien Roch).

Il narrato – sviluppato non linearmente ma secondo prospettive e punti di vista variabili, anche nell'ambito di uno stesso episodio – si configura dunque, in entrambi i romanzi, come improntato a una negatività superiore e senza riscatto, di cui i protagonisti, sia l'*abbé Jules* sia Sébastien Roch, rappresen-

tano le inquietanti incarnazioni o, se vogliamo, le inevitabili vittime.

Con *Le Jardin des supplices* (1899), Mirbeau è decisamente lontano sia dal realismo della rappresentazione sia da ogni proiezione autobiografica. Egli appare piuttosto in preda a una ossessione fantasmatica, in cui le perversioni si associano alle torture e il piacere erotico non va disgiunto dall'applicazione della crudeltà e dagli spasmi della sofferenza e dell'agonia. Catalogo di supplizi e di sadismi di ogni specie nel *décor* della Cina contemporanea, il libro presenta una singolare, misteriosa figura di donna, Clara, che tutti li conosce e li assapora, e per la quale la stessa bellezza è putredine e morte: quella putredine «en qui réside la chaleur éternelle de la vie».

È la stessa posizione psicologica e morale che, pur nella sua posizione socialmente bassa, condivide Célestine, la cameriera protagonista e Soggetto narrante del famoso (anche per la trasposizione cinematografica che ne ha operato Buñuel e per la superba interpretazione che ne ha dato Jeanne Moreau) *Journal d'une femme de chambre* (1900). Così, il fascino maschile sarà associato, per Célestine, o alla brutalità, bestialità e violenza quali sono depositate in Joseph, lo stalliere della casa, o al cinismo e alla depravazione, quali si incarnano nel giovane Xavier («il était d'une séduction puissante par tout ce qu'on sentait en lui de cynique et de corrompu»), oppure alla presenza del disfacimento corporale e al gusto (al sapore) della morte imminente, quali si danno nel piccolo Georges, malato e infine travolto negli spasmi congiunti del sesso e dell'agonia. Con affinità, anche di formulazione, nei confronti della protagonista del *Jardin des supplices*, come ad esempio in questa riflessione di Célestine: «chez moi, tout crime – le meurtre principalement – a des correspondances secrètes avec l'amour».

Ma anche in questo caso, nel romanzo – la cui lingua, per bocca della protagonista, va dalle locuzioni e vocaboli del parlato basso, popolare, al lirismo della retorica, ancora popolare, di espressioni come «dans le jardin de mon coeur où ne poussent pas que les fleurs mortelles de la débauche, où éclosent aussi les grands lys blancs de l'amour» –, nel romanzo in questione, come negli altri esempi citati, si dà un'imponente struttura di fondo d'ordine ideologico: che si esprime, qui, negli ostinati, veementi attacchi alla borghesia

da parte di Célestine. Attacchi non disgiunti però da sapide dosi di satira del costume, sicuramente memorie di certe scene del Balzac della *Physiologie du mariage*.

6. *Lingua del falso e lingua del vero in Jules Renard*

Noto al grande pubblico soprattutto per *Poil de Carotte* (1894), feroce proiezione narrativa, con nomi fittizi, della tormentata, torturata ma anche sadica, infanzia dell'autore nella propria famiglia, e ritenuto (a torto) il suo capolavoro, Jules Renard (1864-1910), per noi lettori del nuovo millennio, sembra affidare la consistenza della propria immagine letteraria soprattutto a tre opere: *L'Écornifleur* (1892), le *Histoires naturelles* (scalate e ampliate lungo varie edizioni, dal 1896 al 1904, edizione, quest'ultima, illustrata da Bonnard), e *Nos frères farouches. Ragote* (1908).

Così, *L'Écornifleur* sarà non tanto lo scroccone, il «pique-assiette», come vorrebbe il titolo, quanto piuttosto il «bavard» (sì, quello di Louis-René des Forêts: cfr. *L'Humour de Jules Renard* di M. Autrand), il chiacchierone che parla e inventa, inventa e parla in continuazione, meno per millanteria che per una strana, e drammatica, inconsistenza individuale. È l'individuo senza forma, il Soggetto senza personalità, che tenta di definire invano i contorni di se stesso, in una serie infinita di situazioni parlate e inventate.

Per cui l'Io che parla non coincide se non parzialmente con la figura semiologica del Narratore; ma è piuttosto l'Io di un monologo, al quale a volte si intreccia la voce dell'*auctor*. È un Io che parla e racconta per provare a se stesso – senza riuscirci – di esistere e di essere.

Nelle raffinatissime *Histoires naturelles* – che Proust, negli *Essais et articles*, qualifica di eccezionali esperimenti volti ad approfondire le sensazioni al fine di raggiungere la verità deposta in esse pur sapendola irraggiungibile, e alla cui esperienza Jules Renard porta, secondo Proust, l'appoggio di due elementi esterni, il «buffo» e il «prezioso» (Proust fa seguire gli esempi rispettivi della faraona e della farfalla) –, ebbene, in queste storie, l'autore sembra anticipare due fra i massimi poeti delle cose e dei fatti di natura: e cioè René Char e Francis Ponge.

Ecco ad esempio, per un anticipo di Char, la prosa dell'*Écureuil*:

Leste allumeur de l'automne, il passe et repasse sous les feuilles la petite torche de sa queue.

D'altra parte, proprio Char sembra aver ripreso da Jules Renard, quasi alla lettera, questa immagine di *Le Corbeau*: «L'accent grave sur le sillon»; che in Char diventa: «Le corbeau, l'esprit qui se grave».

E quanto a Ponge, si legga *La Sauterelle*, o *Le Grillon*, o *Le Cafard*, tre splendide prose collocate di seguito. Ecco l'ultima, *Le Cafard*: «Noir et collé comme un trou de serrure».

A chi attribuirla?

Ancora al contesto naturale, ma questa volta degli umani, si ispirano le storie di *Nos frères farouches*. *Ragote*: intensi ritratti di *paysans*, uomini e donne (fra queste, primeggia il ritratto di Ragote, la quale partecipa, appunto, del titolo del volume), esseri senza storia, immuni dalle «rivoluzioni» sociali e politiche del pianeta e del secolo, e, d'altra parte, provvisti di una sorta di saggezza immemoriale che permette loro di far fronte, più o meno rassegnati, a tutte le avversità, dolori, sofferenze, sia fisiche sia morali.

Di questa umanità, prossima al subumano, immobile ed eternamente sconfitta, dà magistralmente conto la lingua del Narratore. Il quale ne riferisce situandosi allo stesso livello – neutro e intemporale – di quel discorso, ma sottolineandone, nello stesso tempo, la distanza e la diversità. Per cui la partecipazione del Narratore al registro della storia raccontata assume l'aspetto di una sorta di peccato originale della cultura e del sapere.

Titolare di una prosa nuda, essenziale, portata al limite della consistenza (il suo modello è il grande La Bruyère), Jules Renard è anche l'autore di un *Journal*, uscito postumo, ove deversa le sue depressioni, la sua mancanza di pietà e le sue cattiverie, rivolte sia agli altri sia a se stesso (si pensi, ad esempio, alla contemplazione impietosa del proprio sfacelo fisico degli ultimi anni, mesi e giorni di vita). In compenso, pur se generalmente improntati a cattiveria e sadismo, spiccano, fulminei e originalissimi, i ritratti dei contemporanei: Edmond de Goncourt, «un militaire en retraite», la cui mano «a une

douceur d'édredon humide»; Barrès, «infecté de coquetterie... Grand écrivain mais petit homme... petit homme qui mendie»; Edmond Rostand, «un peu jeune, un peu vieux, un peu chauve» e così via. Lo stesso si dica dei fulminanti giudizi di certe opere, come ad esempio del *Pelléas et Mélisande* di Debussy: «un sombre ennui... de la conversation chanté... Le bruit du vent. J'aime mieux le vent». Ma impietoso, come si diceva, anche contro se stesso, come in questa micidiale osservazione sulla propria arte della parola: «Jules Renard, un Maupassant da taschino».

Capitolo nono

Romanzo e impegno sociale

È ancora dalle citate empiricità che caratterizzano il secolo – quali il lavoro, la produzione, la ricchezza – che emerge, nella narrativa, la dimensione del «politico», nell'arco che va dall'impegno sociale alla rivolta e all'anarchia.

Dei tre autori che qui lo rappresentano, verso la fine del secolo e agli inizi del nuovo, Jules Vallès è senz'altro il maggiore. Tuttavia appare indiscussa, oggi, l'originalità sia di Darien sia di Charles-Louis Philippe: il quale ultimo annovera – per l'eccellenza, in tutti i sensi, del suo *Bubu de Montparnasse* –, fra gli studiosi che di lui si sono occupati e che fanno data, nientemeno che Leo Spitzer.

1. *Rivoluzione reale e rivoluzione verbale: l'esperienza narrativa di Jules Vallès*

È un caso piuttosto eccezionale di perfetta simbiosi fra vissuto, anche nelle sue forme più violente ed esacerbate, e letteratura, declinata in una impressionante varietà di registri e di idiomi. Questo si dice della recentemente rivalutata «trilogia» intitolata a *Jacques Vingtras*, proiezione quasi senza schermi dell'autore («Una voce il cui accento non assomiglia a nessun altro»: M. Tournier; «Molte pagine della "trilogia" sono fra le più fresche, istintive e incisive della prosa realistica francese dell'Ottocento»: M. Colesanti): trilogia articolata in tre tempi, corrispondenti a tre periodi di vita, e cioè *L'Enfant* (1879: ma inizialmente *Jacques Vingtras, I*), *Le Bachelier* (1881), *L'Insurgé* (postumo: 1886).

Come segnalano le date, la redazione dei tre volumi si effettua sul finire dell'esistenza di Jules Vallès (1832-1885), e si avvale di una pratica di scrittura deversata a suo tempo sul

giornalismo, e quindi sull'attualità, e tuttavia sempre improntata al massimo dell'impegno verso il sociale e le classi inferiori, quando non verso gli umili e i reietti. L'etichetta, per questo riguardo, di «rivoluzionario», ha accompagnato Vallès per tutta la vita, ricevendo, al momento della Comune, sanzione di conferma nella realtà delle cose e delle vicende (nel '70 è membro del Comitato centrale repubblicano nonché capo di un battaglione della Guardia Nazionale; sarà poi assegnato, durante la proclamazione della Comune, alla sezione dell'insegnamento).

Quanto alla simbiosi fra letteratura e vita, di cui si diceva, ecco in sintesi alcuni rilievi.

Il principale, che costituisce forse il tratto caratterizzante di tutta la trilogia, è l'uso del presente dei verbi gestito alla prima persona dal personaggio narrante, e cioè Jacques Vingtras, in un mirabile impasto o miscela di registrazione narrativa e finzione autobiografica. In realtà, l'autobiografia, naturalmente di Vallès, rappresenta la trama costante dei tre volumi, pur con assestamenti e variazioni temporali inerenti più alle strutture della finzione che non al decorso della realtà: così, ad esempio, in *L'Insurgé*, i fatti relativi alla giovinezza del protagonista, da sorvegliante nell'istituzione scolastica (*pion*) alla guerra franco-prussiana (1870), occupano circa i due terzi del libro, mentre alla Comune e alla guerra fratricida della «settimana di sangue» è riservato tutto il terzo restante.

Quanto all'uso del presente gestito dal Narratore Vingtras-Vallès, oltre a contrassegnare di impressionante autenticità i fatti narrati, esso riveste, soprattutto nel primo volume, *L'Enfant*, un carattere «biplanare». È infatti correlato, a un tempo, sia alla lingua e al punto di vista del bambino («l'enfant»), sia alla lingua e al punto di vista del Narratore-protagonista che è impegnato a riferirne la storia: nella fattispecie, le vicende di vessazioni e umiliazioni cui è sottoposto da parte dei familiari (soprattutto da parte della madre, per cui il libro suscitò, al suo apparire, l'indignazione dei lettori). Di questo presente biplanare, ripercosso nella lingua, il testo fa la propria economia, caratterizzata dall'oscillazione fra il piano referenziale – quello del bambino – e il piano dell'enunciazione – quello dell'adulto.

Si va così dalla pluralità delle voci narranti (del bambino, dell'adulto, dei discorsi riportati: in forma diretta, indiretta o

indiretta libera) alla mobilità dell'espressione verbale (dalla nuda referenzialità alle riproduzioni idiolettali vuoi argotiche del parlato), alla varietà dei registri (dal sadomasochistico – il registro delle percosse – al sentimentale e al lirico, passando per il grottesco e il comico, con punte alla Labiche: si veda la famiglia smarrita, di notte, a Orléans e poi, successivamente, a Nantes; o le scene della stessa al ristorante, irrefrenabili di comicità; ecc.).

Più rare, ma non meno efficaci, le aperture all'euforia e alla gioia, dal lessico variopinto come i giocattoli del piccolo protagonista. Si leggano, ad esempio, i brani relativi alla libertà di tanto in tanto concessa, lontano dai genitori, in campagna: con la festosità debordante delle scorribande nella natura, fra gli odori e i sapori campestri ecc.

Analoga tipologia espressiva in *Le Bachelier*, ove però il carattere biplanare del presente del discorso, per l'età più matura del protagonista, tende a ridursi, sino poi a coincidere, con *L'Insurgé*, con la voce stessa, univoca, del Narratore-protagonista.

Persiste comunque, nel *Bachelier*, la varietà incessante delle modalità di enunciazione di quello che ormai si sta configurando come un interminabile soliloquio (attenzione: non monologo interiore): dal racconto all'autoallocuzione, dall'allocuzione immaginaria a terzi alle digressioni fantasmatiche – al futuro – sul proprio prossimo futuro, e così via.

Con incremento, rispetto all'*Enfant*, del registro comico, in scene gustosissime (si veda la scena del vestito che scoppia da tutte le parti; oppure quella dell'abboccamento con Monsieur Bonardel, e tante altre), pur sullo sfondo di una permanente disforia: quella stessa del povero «bachelier» alla ricerca di un posto fisso di lavoro.

È il tema generale di questo periodo della vita del protagonista, quale del resto è dichiarato a tutte lettere nella dedica del libro: «À Ceux qui – nourris de grec et de latin – sont morts de faim – je dédie ce livre».

Con *L'Insurgé*, come si è detto, l'enunciazione gode di un luogo di emissione univoco: il Narratore-personaggio – per età, azione, vicende – corrisponde al personaggio narrato. Si dà così un effetto generale di *reportage* all'interno della narrazione, secondo la scansione temporale non omogenea già segnalata, ma ove, in compenso, la lingua della registrazione

dei fatti assume addirittura carattere febbrile: soprattutto nell'ultima parte del volume, relativa all'esperienza in prima persona della «settimana di sangue» durante la Comune (22-28 maggio 1871), con successiva, carambolesca fuga di Vingtras, ed apertura terminale di speranza sul cielo di Parigi, azzurro ma cosparso di nubi vermiglie: «on dirait une grande blouse inondée de sang».

Se, di questa splendida parte finale il confronto, per nulla in perdita, sarà col grande episodio della battaglia di Waterloo nella *Chartreuse de Parme*, per la frammentarietà generalizzata della rappresentazione, per i due terzi che la precedono non si potrà non ammirare, sempre a carico di quella lingua in tensione (sovradeterminata) di cui s'è detto, la serie dei ritratti dei rivoluzionari o dei deputati, o di personaggi famosi come, per esempio, Blanqui e Michelet. Si legga, per quest'ultimo: «Il s'est bien montré à nous tel qu'il est: solennel et féminin, éloquent et bizarre». Quattro epiteti che dipingono perfettamente l'uomo, dall'esterno come dall'interno.

Per concludere: non sarà troppo attribuire a Jules Vallès il ruolo di incomparabile antesignano, magari sotterraneo, di tanta narrativa contemporanea, e, soprattutto, di tanta parte dell'esperienza del Novecento relativa alla pluralità del linguaggio e alla varietà delle lingue e degli stili. Non solo, ma altresì il ruolo di precursore dell'idea di «rivoluzione permanente» (di cui l'esperienza della Comune sarebbe stato il modello ottimale benché naufragato), anche se, per l'autore, la Rivoluzione avrebbe avuto, almeno parzialmente, la funzione tutta personale di risarcire le offese e le umiliazioni subite durante l'infanzia e nel corso della giovinezza.

2. *Georges Darien e le «voci» della rivolta*

La voce del militare inviato negli atroci reparti punitivi dell'esercito nelle colonie (le Compagnies de Discipline); la voce del ladro, intesa a restituire una sorta di legalità e di eticità al furto praticato come professione: ecco, in concentratissima formulazione, la novità dei due libri cui si raccomanda la notorietà – comunque tutta recente – di Georges Darien (pseudonimo anagrammato di Adrien: 1862-1921), nei romanzi rispettivi *Biribi* (1890) e *Le Voleur* (1897).

Come afferma l'autore stesso nella prefazione a *Biribi* (nomignolo affibbiato ai reparti di punizione precitati, qui, nella fattispecie, di stanza in Tunisia, all'epoca della colonizzazione), il libro vuol far sentire, in tutta la loro tremenda realtà e verità, «ces cris affreux qui crèvent le silence des bagnes et qui n'avaient point trouvé d'écho, jusqu'ici». Allo stesso modo, in *Le Voleur*, sarà ancora la voce del ladro che, dal manoscritto delle proprie «memorie» abbandonato in un albergo, farà risuonare le ragioni che ne giustificano l'attività, insieme al racconto delle proprie imprese. Voci, come si può notare, «inaudite» nella storia del romanzo. E se preannunciano, sia per il tema dell'esperienza penale sia per quello della trasgressione e del furto, le opere di Jean Genet, si dovrà sottolineare che, alla grande prosa barocca di quest'ultimo, fa da contraltare, nel precursore, un dettato improntato al massimo della funzionalità e, per ciò stesso, scabro e nudo, tutto inteso a restituire, nella sua piena evidenza, la cosa in sé.

Tranne, ovviamente certe calcolatissime eccezioni, che rivelano la statura del letterato in senso proprio.

Così, in *Biribi*, il riferimento al Flaubert di *Salammbô* nel dialogo di due militari del reparto punitivo («— Je te dis qu'il y avait un aqueduc pour amener l'eau à Carthage! — Et moi, je te dis qu'il n'y avait que des citernes!... — C'est trop fort! Lis Flaubert! — Flaubert s'est trompé!»), è seguito, due pagine dopo, da un vero e proprio *pastiche* flaubertiano, ove il motivo, in *Salammbô*, della luce dell'aurora su Cartagine viene ripreso — nella descrizione del sole nascente sul deserto, sull'oasi e sui soldati — in questo modo:

Le jour, en effet, est complètement levé et le soleil, tout là-bas, énorme boule rouge qui monte lentement, commence à envoyer ses rayons sur l'oasis dont il fait claquer les verdure puissantes, ensanglantant les montagnes qui bornent l'horizon et vient accrocher, à la pointe des baïonnettes, des étincellements d'argent poli.

Più sofisticato quest'altro esempio di consumata perizia letteraria: l'antropomorfizzazione dell'oggetto attraverso la serie di elementi pronominali in successione (il femminile plurale *elles*), ove il referente iniziale («les ruelles») appare via via cancellato e rimosso: per cui il pronome (*elles*) finisce per caricarsi della sola valenza antropomorfa del femminile. Si legga:

Et les ruelles montent vers la vieille Kasbah [...]. Elles s'élargissent ici [...]. Là, elles se rétrécissent [...]. Puis elles s'enfoncent [...]. Elles passent devant les cafés maures [...]. Elles longent des cimetières [...].

È probabile che il modello, qui, sia Zola, e precisamente lo Zola di *Le Ventre de Paris* (1873), ove la descrizione delle Halles si avvale di un'identica procedura di iterazione pronominale a referente sospeso (si veda *supra*, cap. VII, par. 5).

Il libro, comunque, nella sua sostanza più vera, si vuole al di fuori della letteratura. È impegnato – attraverso la voce del protagonista che narra in prima persona – a «dar voce», come sostiene l'autore, a ciò che non aveva mai avuto eco nel romanzo, a dar voce, insomma, da un lato (lato dei militari sottoposti al regime punitivo), alle sofferenze subite, alla rabbia, all'odio, al desiderio di vendetta; e, dall'altro lato (lato dei militari aguzzini), al piacere dell'ingiustizia (come direbbe Borges), all'esercizio del sadismo più gratuito e disgustoso, alla viltà, alla ferocia ecc.

Il quadro che ne emerge, nel contesto della situazione militare di punizione, è semplicemente intollerabile. Tanto che la pubblicazione del libro provocò un dibattito al parlamento francese che si concluse, appunto, con la soppressione dei bagni penali militari.

Resta un dilemma. L'Io narrante è talmente coinvolto nella sostanza del racconto che si presume sia l'autore stesso il protagonista effettivo della vicenda. Sembra però che ricerche d'archivio effettuate in proposito abbiano dato esito negativo.

In ogni caso, la finzione finisce qui per assumere, grazie al regime di una scrittura totalmente deversata sulla cosa, un vero e proprio statuto di realtà.

Più complessa l'esperienza del *Voleur*, collocabile nella genealogia che va dal *Tristram Shandy* di Sterne (di cui offre, nel cap. I, una splendida imitazione) al Diderot del *Neveu de Rameau*, sino alle ramificazioni, a fine secolo, dei primi esperimenti di metaromanzo, e sfocia magari nello Jarry di *Les Jours et les Nuits*, che gli è contemporaneo.

Questo per dire che si tratta, nel *Voleur*, di struttura a piani molteplici e pluralità di registri, entro la quale l'Io narrante del personaggio (il *voleur*) enuclea le proprie imprese, attuate

nel triangolo Parigi-Bruxelles-Londra, solitarie o coadiuvate da simpaticissimi «colleghi» professionisti (Roger-la-Honte, le Cannonier), e alle quali dà man forte una piccola schiera di donne di varia estrazione ma di suggestiva personalità (da Broussaille, sorella di Roger ed efficacissima complice, a Ida, addetta agli aborti clandestini, la quale «a toujours son aiguille au bout du doigt»; da Charlotte, la fidanzata perduta del *voleur*, a Renée, la mondana d'alto bordo che paga con la vita la sua allegra inquietudine, sino all'indimenticabile Hélène, che incarna la doppia natura dell'estrema idealità e della fredda volontà di successo riparatore).

Ai resoconti – sapidissimi e spesso divaricati fra il grottesco e la *suspense* – delle imprese medesime, la cui serialità virtualmente infinita sembra rifarsi ai canoni del *feuilleton*, si intrecciano e si intersecano digressioni riflessive spesso di proporzioni esorbitanti, secondo varie tipologie di discorso (filosofico, sociologico, finanziario, sindacale ecc.), sugli aspetti più disparati del costume e della società borghesi, riflessioni spesso paradossali e spinte a volte, a seconda dei personaggi che ne sono responsabili, sino allo sproloquio.

Tuttavia, in definitiva, è la voce narrante in prima persona, la voce del ladro, quella che impronta con la sua ironia, il suo sarcasmo, la sua volontà sovversiva e distruttiva, tutti i piani del discorso, sia quelli in proprio sia quelli dei discorsi riportati. Voce che non si esime dall'esibizione di argutissime massime e apoftegmi come ad esempio: «Le masque ne dissimule pas, il trahit»; oppure: «Les sentiments de l'amour, comme ceux de la religion, perdent leur sincérité dès qu'ils sont exprimés». Con funzione di definizione del carattere attraverso l'aspetto del personaggio, si veda anche questa stupenda folgorazione visiva: «Un homme dont les moustaches sont partout et le reste nulle part». E così via, con invenzione sfrenata.

Se il nucleo ideologico e originale del libro sta nell'eticità e nella funzionalità positiva del furto, assunto e adempiuto come professione e per risarcimento degli infiniti furti perpetrati dalla società e non dichiarati, il quadro sociale entro cui si svolgono gli eventi si configura, per contraccollo, come corrotto, malato e votato irrimediabilmente al disfacimento e al declino. Per cui i veri ladri, i ladri non confessi, risultano essere coloro che occupano le più alte cariche sociali o appartengono agli strati elevati della società: duchi e conti, procuratori della Repubblica

e giudici, banchieri e ministri di stato, presso i quali il furto (e, più generalmente, il crimine) è costitutivo del loro essere e del loro agire.

Violento atto d'accusa della società borghese, portato da una voce, quella del ladro, per principio destituita d'autorità, l'intenso romanzo di Darien avanza altresì, per bocca del Padre Lamargelle – anch'egli, a dispetto della veste che indossa, ladro e contestatore degli ordini istituiti, compresi quelli religiosi cui egli stesso appartiene –, ebbene, per bocca del Padre Lamargelle il romanzo, nel finale, avanza l'ipotesi di una rigenerazione del mondo attraverso una rigenerazione dell'uomo: dell'uomo come «Individuo». Gli accenti sono nietzschiani. Si ascolti:

Oui, le jour où l'Individu réparaitra, reniant les pactes et déchirant les contrats qui lient les masses sur la dalle où sont gravés leurs Droits; le jour où l'Individu, laissant les rois dire: «Nous voulons», osera dire: «Je veux»; [...] le jour où il ne réclamera pas de droits, mais proclamera sa Force; ce jour-là sera ton dernier jour, ergastule des Foules Souveraines; [...] ton dernier jour, civilisation du despotisme anonyme, irresponsable, inconscient et implacable – émanation d'une puissance néfaste et anti-humaine, et que tu ne soupçonnes même pas.

3. «*Bubu de Montparnasse*» di Charles-Louis Philippe

Ammirato da Gide – che, in occasione della morte, gli dedica un grande ritratto nel *Journal* –, da Valéry Larbaud, da Léon Bloy, da Claudel, Charles-Louis Philippe (1874-1909) deve la sua attuale, anche se circoscritta, notorietà alle puntualizzazioni tecnico-linguistiche che Leo Spitzer, negli *Studi di stilistica*, avanzò nei riguardi del più noto dei suoi romanzi, *Bubu de Montparnasse* (1901), la cui specificità espressiva, secondo Spitzer, risiede nelle motivazioni pseudo-obiettive delle congiunzioni causali.

Si tratta, di fatto, di un'opera singolarissima, che si ritaglia, nell'ambito del romanzo in genere, un posto di prim'ordine, anche nei confronti delle altre prove narrative dell'autore, pure improntate a originalità e autenticità espressive: da *La Mère et l'enfant* (1900) a *Le Père Perdrix* (1902), da *Croquignole* (1906) a certi racconti brevi quasi di taglio minimalista.

Ambientato nel mondo della prostituzione parigina, con i

suoi utenti, i suoi sfruttatori, la miseria e la depravazione, la malattia (la sifilide), gli ospedali e i bistrot, ma anche con i suoi sprazzi di sentimento e di dolore, il romanzo offre il seguente tratto di assoluta singolarità e novità, non riscontrabile nelle altre opere dell'autore: e cioè l'insorgenza della parola del mondo rappresentato all'interno dell'istanza di enunciazione gestita dal Narratore. In altri termini e con più precisione: il tessuto dell'enunciazione narrativa alla terza persona risulta qua e là lacerato (perforato) da marche pronominali estranee al regime del discorso autoriale e appartenenti sia a quell'attante femminile generalizzato che è la figura della prostituta, sia ad altre figure attanziali dello stesso mondo, come quella dello sfruttatore.

Tali infrazioni si effettuano, normalmente, attraverso il pronome di prima persona plurale (il *nous*), ed elementi connessi.

Eccone subito alcune esemplificazioni riferite all'attante femminile, stupefacenti per l'ardimento con cui l'autore assume l'infrazione della concordanza grammaticale che – da sempre – presiede alla costituzione stessa della parola e del discorso (si avverte che non si tratta di discorsi riportati ma dell'enunciazione stessa, obiettiva, del Narratore):

Des souteneurs à gueule noire passaient en les [Berthe e Blanche, sorelle ed entrambe prostitute] frôlant. [...] Elles les regardaient d'un coup sec comme nous regardons l'homme qui n'est pas le nôtre;

Elle avait besoin de cela comme nous avons besoin d'une mère, puis d'un époux, nous qui sommes des femmes sans appui;

Il y a beaucoup de timidité dans nos coeurs et, si l'on est une fille publique avec un coeur en danse, on est quand même une femme parmi les hommes avec des douceurs et des hésitations;

Elle eut à la bouche le goût de cela [di un rapporto sessuale a pagamento] pendant les jours si longs où notre père est mort, un goût de pierre et de cendre, de boulevard Sébastopol et d'hôpital où l'on crève.

Non si tratta che di un'essenziale campionatura. L'ultimo esempio è comunque molto istruttivo. La conclusione del brano in cui figura, offre infatti il riassetamento della concordanza grammaticale, già fuori registro:

dans son souvenir toutes ces nuits étaient la nuit où l'on devait enterrer son père.

Una fenomenologia più discreta, vale a dire meno eversiva nei riguardi dell'enunciazione narrativa che gestisce il racconto, è quella che riguarda certe locuzioni correnti fuorviate dall'uso canonico, come per esempio «il marchait sans cause», che in definitiva corrisponde alle motivazioni pseudo-obiettive delle congiunzioni causali (i *parce que*, i *car* ecc.) segnalate da Spitzer. Ove una sorta di discorso indiretto libero vede applicate alla realtà ritenuta obiettiva, motivazioni di causa che sono solo di pertinenza del personaggio: diciamo, di quell'attante generalizzato, femminile o maschile, che preme dal fondo e invade il sistema.

Questa istanza dell'attante all'interno dell'enunciazione narrativa, dal piano squisitamente grammaticale può riversarsi anche sul piano stilistico. Ci riferiamo ai fenomeni di iterazione, di frequenza non ordinaria. In questo caso, a differenza della fenomenologia precedentemente esemplificata, non si tratta di infrazioni della norma, quanto piuttosto di una manifestazione di stile opposto allo stile cosiddetto «letterario»: e cioè di una manifestazione di stile «semplice», costituito da tratti strutturali elementari, prossimi all'ingenuità, e suscettibili di restituire il mondo mentale delle figure attanziali precipitate ripercosso nella realtà che si vorrebbe obiettiva.

Si va così da iterazioni di frasi scandite a guisa di ritornello («comme l'empereur Charlemagne»: da leggere anche come discorso indiretto libero dello sfruttatore), a iterazioni di voci verbali in fitta successione («Les maisons semblaient basses, les étalages semblaient mesquins et les passants semblaient rares. C'est pourquoi Jules et Maurice semblaient grands»), o, ancora in successione, di nessi di coordinazione («puis il savait combattre, puis il allait dans la vie sans regrets et sans honte, puis il acceptait le hasard»: si tratta ancora di discorso indiretto libero).

Allo stesso genere di iterazione appartiene quella che concerne il pronome, per esempio il *tu*, allocutivo a una canzone («Tu nous rends doux et poétiques, [...] tu nous mets en croix sur nos calvaires, tu nous montres nos plaies» ecc.), o quella che concerne certi nessi verbali («Il y eut des jeunes gens bien jeunes [...]. Il y eut des hommes de vingt-cinq ans [...] Il y eut des hommes mariés» ecc.). E così via per infiniti altri casi. Non si può comunque non citare qualche esempio vocato ad effetti, diciamo, di ingenua poeticità. Tale

è il seguente, ove l'iterazione interessa gli epiteti addetti agli elementi della rappresentazione:

Dans la chambre de l'hôtel, rue Chanoinesse, à midi, la fenêtre donnant sur la cour, avec ses rideaux gris et ses carreaux sales, envoyait un jour sale et gris.

I due epiteti ritornano nello stesso brano descrittivo, applicati, rispettivamente, ai corpi e alle anime («les corps sont sales et les âmes aussi») e alla camicia di Berthe, la povera prostituta protagonista («ses épaules étroites, sa chemise grise»).

Lo stesso si dica per il seguente brano:

Les ombrages, légèrement balancés au-dessus des passants, parlaient à leur âme et lui donnaient des balancements légers.

Se questo genere di iterazioni tende a fissare, a immobilizzare il mondo rappresentato, diverso è il caso ove l'iterazione implica la figura della comparazione, retta da *comme* (il «come»). Qui, è l'autore stesso che interviene nel racconto, secondo un principio di spostamento o, meglio, di allargamento del rappresentato. La frequenza del *comme* va di pari passo con un'ulteriore constatazione al riguardo: quella per cui il comparante della figura in causa è, di solito, non pertinente nei confronti del comparato, con effetti straordinari di invenzione semantica (si ricordi, in proposito, l'uso analogo che della comparazione fa Baudelaire, e proprio con effetti simili di invenzione dovuti alla non pertinenza del comparante).

Un esempio di pertinenza solo parziale, dato che la figura complessiva, in questo caso, è d'ordine astratto, in quanto riguarda il tempo:

Parfois le temps devenait sombre et restait immobile au-dessus de sa tête comme un voile d'ennui, comme une chose indifférente et morte;

un esempio ove il comparante figura contestualizzato autonomamente in un dettaglio stupendo:

Et ces idées tournaient dans sa tête comme un monde de petites bêtes noires qui bourdonnent, piquent et font du mal aux enfants;

un esempio con una successione di *comme*, di cui l'ultimo introduce il caso della non pertinenza, ed è responsabile, per ciò stesso, di un effetto di insolita potenza espressiva:

Elle [la canzone di Lakmé] lui sortait des lèvres comme un cri, comme une haleine et comme une bonne odeur.

Ed ecco alcuni esempi di totale non pertinenza del comparante. Il primo introduce di nuovo i due epiteti già segnalati più indietro:

Les matelas du lit sont sales, les rideaux de la fenêtre sont gris comme un jour de vie pauvre;

Berthe s'habillait et ses vêtements glissaient sur elle comme un silence de nuit.

Il comparante comporta, anche in questo caso, contestualizzazione autonoma («quand un fantôme regarde et s'étire»).

Lo stesso per l'esempio seguente (atroce):

Elle marchait dans les rues comme une chair faible qui plie, sans un ressort, sans un nerf que l'on tend, sans un bien dont elle fût maîtresse.

Infine questo esempio della stessa tipologia, degno del Rimbaud delle *Illuminations*:

Il la mit dans ses bras où elle était froide, de la tête aux pieds, comme une tempête de glace, comme un champ de cailloux où les récoltes sont brisées.

Esempio cui si potranno accostare, ancora nel ricordo delle *Illuminations*, immagini fuori dalla struttura della comparazione, come ad esempio la seguente:

La rue était noire de dégel, les étoiles criblaient le temps et descendaient comme une grêle, les bruits roulaient tout un tonnerre de Dieu.

In un libro votato alla realtà più cruda, si aprono, con le comparazioni e le immagini citate, squarci di una poesia tanto più autentica e potente in quanto sprovvista di modelli.

Se, in questi casi, la voce dell'autore intende portare la realtà fuori dal proprio ambito, in altri essa tende a circoscrivere la fenomenologia con una giustezza di enunciati – relativi sia a personaggi sia a situazioni – quale si dà, per esempio, solo nello Stendhal più felice.

Ecco, ad esempio, sul personaggio del Grand Jules:

Assis sur sa chaise, il expliquait la vérole avec des mots égaux, puis, quand il eut parlé, il pensa à autre chose.

Sullo stesso personaggio:

Il en cueillait une [di donne] chaque soir en rentrant et couchait avec elle sans phrase.

Su una situazione di promiscuità erotica:

Puis, le matin, le mâle malpropre, les deux femmes et leur odeur s'étiraient, se secouaient et sautaient du lit vers midi.

Infine, per concludere sulle esemplificazioni circa il registro della «realtà» in opposizione al «poetico», si veda ancora la giustezza dei dettagli obiettivi nell'episodio finale dell'arrivo dei magnaccia nella camera ove Pierre e Berthe stanno dormendo:

Ils se dressaient tous deux sur le lit, avec leur chemise et leurs épaules, auprès de la bougie tremblante, et regardaient cela de leurs regards brûlés qui voyaient trop de choses.

Divaricato fra un massimo di realtà e un massimo di poesia, invaso dal discorso dell'altro ma anche, e soprattutto, scompaginato dalla voce dell'attente – femminile o maschile – che ne intacca il tessuto normativo, il libro di Charles-Louis Philippe sembra risplendere, oggi, di una gloria solo sua.

Che la dovizia di campionature che ne abbiamo fornito, sempre comunque insufficiente rispetto alla quantità di meraviglie verbali di cui il testo è costellato, possa contribuire a sollecitarne, nel presente millennio, la lettura e la conoscenza.

Capitolo decimo

Il delta narrativo

Dal grande fiume dell'esperienza romantica e poi del realismo si dipartono, con corso e caratteristiche propri, una pluralità e una varietà di canali e di rivi, che si denominano dalle opere di Fromentin e di Gobineau, di Anatole France e di Paul Bourget, di Pierre Loti, di Barrès e di Jules Verne.

Del lungo deflusso della forma-romanzo, alcuni sembrano conservare ancora il ricordo o la nostalgia, mentre altri ne contestano le derive nelle bassure dell'esperienza naturalista, di cui è esempio soprattutto l'opera di Zola, contro cui insorge, appunto, un gruppo di giovani discepoli (*Manifeste des Cinq*, 1887). Ma la contestazione si effettua anche in nome di tentativi di ricerca in altri campi, soprattutto nel campo della psicologia (Bourget) o dell'ideologia: nella fattispecie, con Barrès, di un'ideologia incentrata dapprima sul Soggetto individuale poi collettivo e sociale.

In generale, la forma-romanzo – serbata nel ricordo o contestata nella lettera – va in crisi in quanto va in crisi il perno stesso su cui si fondava l'episteme del secolo: il sentire dell'Io-sono, in posizione egemonica rispetto al *cogito*. Il che vuol dire che va in crisi l'idea stessa di Soggetto e, in altre parole, di uomo (si rinvia sempre a Foucault).

Estromesso dai campi della rappresentazione, il Soggetto troverà ormai il luogo del proprio rispecchiamento solo nel linguaggio, che assumerà d'ora in poi un ruolo prioritario, e a volte esclusivo, nelle varie forme dell'invenzione letteraria.

1. «Dominique» di Eugène Fromentin

Raffinato, rinomato pittore soprattutto di scene esotiche, spesso ambientate nel Nord Africa (*Caccia alla gazzella*, *Caccia*

col falcone, *Accampamento arabo*, *Riposo di cavalieri arabi* ecc.), totalmente estranee, nella concezione e nell'esecuzione, rispetto al contemporaneo «impressionismo», cui infatti non cessò di rivolgere critiche severe, Eugène Fromentin (1820-1876) si applicò alla letteratura soprattutto come critico d'arte (*Maîtres d'autrefois*, 1876) e in resoconti di viaggio (*Un été dans le Sahara*, 1857; *Une année dans le Sahel*, 1859). Ma la sua fama, per questo riguardo, gli è assicurata dall'unica prova narrativa, di matrice fortemente autobiografica, cui si sia accinto, e cioè dal romanzo *Dominique* (1863).

Dedicato a George Sand, che ne è stata la prima lettrice e, in un certo senso, anche la madrina, iperbolicamente ammirato da Gide, che lo annoverava fra i dieci libri da portare sull'isola deserta, il romanzo è interamente articolato sui labirinti e le *impasses* della psicologia amorosa. Con maggior precisione, si dirà che esso costituisce una delle propaggini o ramificazioni più singolari di quel filone romanzesco che, dalla *Princesse de Clèves*, arriva ad *Adolphe* e a *Lucien Leuwen* (quest'ultimo comunque non ancora noto all'epoca di Fromentin), e cioè del filone ove il rapporto amoroso non finisce mai di inventare (di ricercare) gli ostacoli che ne impediscano la realizzazione.

Da questo punto di vista, *Dominique* ruota continuamente attorno alla seguente osservazione del protagonista e secondo Narratore (ma in realtà, primo): «Il y avait entre nous un point délicat, tantôt dans le doute et tantôt dans la lumière, qui demandait, comme toutes les vérités dangereuses, à n'être pas éclairci». Questo punto delicato, questo luogo che non si deve chiarire, è costituito da una parola proibita, da una parola che non può essere detta: è la parola «amore». Una volta pronunciata, essa ratifica, per così dire, la separazione fra Dominique e Madeleine. Ecco infatti la confessione di lei: «Si vous saviez combien je vous aime! Je ne vous l'aurais pas dit hier; aujourd'hui cela peut s'avouer, puisque c'est le mot défendu qui nous sépare».

Si dà comunque, nella vicenda senza esito dei due innamorati, una complicazione supplementare. E cioè quella rappresentata dalla posizione della protagonista, interamente votata al compito di non farsi amare attraverso tutte le forme dell'amore, chiamato, paradossalmente, ad annullare nel partner ogni pulsione del sentimento. Per cui Dominique potrà confessare a se stesso: «J'en étais venu à ne plus savoir

si je devais accepter ou non la douceur d'une assistance aussi terrible».

Se, come afferma Barthes in un bellissimo saggio, «*Dominique* è un romanzo senza sesso; [...] tutto si svolge, si annoda e si conclude al di fuori della pelle», per un rovesciamento della situazione si verificherà quanto ancora lo stesso Barthes sostiene del personaggio e Narratore primario: «C'è ancora una trasposizione del corpo in questo romanzo: il masochismo sconfinato che regola tutto il discorso dell'eroe».

2. Gobineau, «*Les Pléiades*» e la corte d'amore

Diplomatico di carriera, con incarichi in Europa, in Oriente e in America del Sud, e tuttavia, secondo una tradizione tipicamente francese, anche e soprattutto uomo di lettere (studi sulle razze umane, un trattato sulle scritture cuneiformi, saggi sulle religioni e la vita individuale e tanti altri scritti), Arthur-Joseph de Gobineau (1816-1882) affida la sua sopravvivenza sostanzialmente a un libro-romanzo perfettamente anacronistico: *Les Pléiades* (1874).

Uscito in piena esplosione del «naturalismo» (il 1874 è anche l'anno della pubblicazione della *Conquête de Plassans* e dell'inizio dell'ascesa di Zola), *Les Pléiades* mette in scena una sorta di «corte d'Amore» in continuo spostamento per le città d'Europa, ma con un suo centro di gravitazione e di irradiazione nel principato immaginario di Burbach e relativo palazzo, ove le vicende sentimentali dei personaggi si accompagnano alle disquisizioni intorno alle stesse, sul modello del romanzo prezioso del lontano Seicento (non per nulla, l'*Astrée* di Honoré d'Urfé risultava essere il libro favorito dell'autore). Per gli «eletti», come altrettante stelle della costellazione delle Pleiadi, il reale è rigorosamente escluso: ove per reale si intenderà la somma degli aspetti del mondo, da quelli bassi o infimi a quelli di pari livello rispetto agli eletti, e tuttavia estranei in quanto alieni ad ogni eventualità di contatto o di rapporto. Per cui l'anacronismo del libro sta, soprattutto, in questa esclusione.

Resta il testo in sé, da prendere per quello che è, ed al quale non chiedere quello che non può dare.

In un lungo, circostanziatissimo articolo su «Le Constitutionnel» (maggio 1874), Barbey d'Aurevilly così definisce

l'opera: «Gobineau ha risolto un allettante ma molto irritante problema: quello di raccontare senza fatuità delle fatuità».

Ci si potrà così deliziare per il fatuo e l'effimero dei comportamenti e dei discorsi del piccolo gruppo di *happy few*, delle loro passioni (più letterarie che reali) e delle loro idiosincrasie (ancora Barbey d'Aurevilly elogiava l'accesa misantropia che, secondo lui, costituisce il fondale del libro), del loro stoicismo e delle loro aspirazioni: con l'avvertenza che il superficiale e il vacuo sono le componenti autentiche, e probabilmente vissute, della rappresentazione narrativa (come in fondo segnalava Barbey).

La quale si sviluppa secondo una composizione «a treccia» e, perciò, con sovrapposizione e intersecazione delle varie temporalità, il che può forse costituire il lato, per noi, più interessante del libro.

Si aggiunga a tutto questo l'eleganza di un'ironia sofisticatissima che intride continuamente la pasta narrativa, e di cui si vuol dare qui almeno un esempio concreto e compiuto. Sia perciò lo splendido brano della passeggiata di Mademoiselle Liliane Lanze, nel capitolo II del libro II:

Le temps était chaud; on ne voyait pas un nuage au ciel. Les pinsons témoignaient leur joie dans les arbres; sur la terre, couraient les petites filles de magasin portant leurs paquets, marchaient gravement les employés en route pour leurs ministères, passaient avec dignité des dames que Liliane saluait, sans s'arrêter, d'un petit signe de tête très gracieux et déferent, enfin circulaient, sans se presser et comme gens chargés d'examiner l'humanité sous ses différentes manifestations, messieurs les lieutenants de la garde, en petite tenue, tirés à quatre épingles.

À l'aspect de ces groupes belliqueux, Mlle Lanze se revêtit et s'arma de toute sa gravité. Il se trouvait que c'était une bonne, petite, gentille gravité qui la rendait plus adorable, de sorte que messieurs les lieutenants étaient transpercés à travers leurs plastrons et ne savaient quelle contenance tenir. Les uns devenaient rouges, les autres pâlissaient légèrement, quelques-uns prenaient un air victorieux; mais ceux-là n'étaient pas les meilleurs sujets de l'arme. Il y en eut, et plus d'un, qui se jurèrent de passer la nuit à faire des vers, et deux seulement tinrent parole, parce que les autres ne purent jamais trouver que le premier hémistiche: «Ô Liliane!».

Altri esempi si potrebbero addurre, come quello dell'esilarante apostrofe del Narratore (libro II, cap. VIII):

Et vous, cieux et terres, océans et rivières, divinités des bois, nymphes, aëgipans, sylvains et satyres, n'en doutez pas une minute, Sophie Tonska croyait au pied de la lettre que tout ce qu'elle venait de raconter d'elle-même était rigoureusement vrai;

o come quello, di irrefrenabile comicità, del dialogo fra Madame Tonska (uno dei personaggi-cardine del romanzo) e Casimir Bullet, direttamente confinante con certi dialoghi novecenteschi del teatro dell'assurdo.

Non ultima notazione di rilievo: gli interventi d'autore (del Narratore), in questo caso memore della propria esperienza di lettore di Stendhal, dei quali proponiamo, per concludere, un gustoso specimine (dal libro IV, cap. V e ultimo):

L'étonnement fut profond dans l'assemblée [il principe ha annunciato la propria abdicazione]. La princesse régnante éprouva une joie sensible. Elle était peu capable d'analyser ses sentiments, mais nous pouvons le faire à sa place. Elle devina que Jean-Théodore s'en irait, et qu'elle allait devenir complètement indépendante et tout à fait maîtresse de suivre ses goûts sans entraves, en ayant l'avantage d'être plus victime que jamais.

Un'ultima, davvero conclusiva, osservazione-inquisizione. Si dà, nella nostra modernità, un qualche tipo simile di libro-romanzo? Certo: nella narrativa di Alberto Arbasino.

3. *Anatole France, oggi*

Patriarca riconosciuto delle Lettere, non soltanto francesi, per i primi decenni del secolo; insignito del Nobel nel 1921; nel 1924, anno della morte, sfregiato dalla *plaquette Un cadavre*, ad opera dei surrealisti, che nello stesso anno presentano il loro *Manifesto*; non nominato nel discorso di *réception* all'Académie Française dal suo successore Paul Valéry, che non si esime dall'allineare, sull'omonimo della nazione sua patria, una serie di banalità laudative («esprit délicieux et délié jusqu'à l'excès, amant passionné de ce qui fut le plus beau en tous les genres» ecc.), ma anche, a parziale e tuttavia ambiguo risarcimento, preso a modello da Proust per la figura di Bergotte, di cui, nella *Recherche*, viene comunque celebrata la morte in pagine che Rilke non esitava a collocare fra le

più alte della letteratura: tali, in sommaria sintesi, i luoghi salienti della parabola esterna di Anatole France (all'anagrafe Jacques-Anatole-François Thibault, 1844-1924). Il quale può essere oggetto, oggi, di una libera rivalutazione, almeno come scrittore «medio» (di media levatura) e tuttavia in grado di arruolare i propri lettori sia nei livelli popolari sia nei livelli medio-alti ed anche alti. Uno scrittore di questo genere può essere individuato, da noi, in Italo Calvino.

Di questa medietà di stazza è responsabile un tipo di scrittura di sottile, educata «levità» (le si è applicata, a suo tempo, l'insufficiente etichetta di scrittura classica, o classicheggiante), deversata su contenuti essi stessi ridotti a levità grazie all'uso persistente dell'ironia e alla diffusa, notissima coloratura di scetticismo che li permea. Così, l'autore vi appare estraneo, ma non alla maniera di Flaubert, la cui programmata distanza dall'assiologia dei propri temi si rovescia nell'ossessiva prosimità alle forme del discorso, quanto nel senso della non partecipazione emotiva per lo scetticismo diffuso.

Si possono comunque circoscrivere, nella narrativa di Anatole France, alcune precise caratteristiche, suscettibili di collocarne le opere in specifici ambiti della modernità novecentesca. Tale affermazione non comporta variazioni di collocazione nella tabella dei valori letterari: essa mira semplicemente a fornire adeguate precisazioni circa un'opera che tanta risonanza ebbe nel primo quarto di secolo.

Di alcuni caratteri tipici della modernità narrativa presenti in Anatole France, il primo da segnalare è il generale ibridismo delle composizioni, in quanto compresenza, in una medesima opera, di una molteplicità di generi o tipologie discorsive. In Anatole France, la forma-romanzo si presenta insomma – del tutto modernamente – sotto un aspetto composito, in cui convergono erudizione, filologia, saggistica, prosa riflessa, il tutto all'interno di una struttura diegetica particolare di cui fra poco si dirà.

Delle varie tipologie discorsive compresenti nelle opere, la più eminente e caratterizzata è quella inerente all'erudizione, nella fattispecie libresca. È, questa, la seconda caratteristica da segnalare.

Figlio di un libraio ed egli stesso fisicamente immerso nei libri (consulente presso l'editore Lemerre, poi bibliotecario al Senato), Anatole France fa dell'erudizione una componente

fondamentale del proprio discorso narrativo. Essa costituisce addirittura il tema del suo romanzo d'esordio, *Le Crime de Sylvestre Bonnard* (1881), soprattutto nella prima parte, imperniata sulla ricerca di un prezioso manoscritto trecentesco della *Leggenda aurea*. Tuttavia, questa erudizione filologico-libresca, in perpetuo sfoggio di sé, con citazioni di libri, edizioni, autori rari o rarissimi, se può apparentare l'autore al grandissimo Borges, in realtà svolge, nel Nostro, un ufficio diversissimo. Là dove, in Borges, l'erudizione si intride di profondità speculativa e di vertigine metafisica, in Anatole France detiene un valore essenzialmente decorativo. Il suo ufficio è quello di una estetizzazione del narrato.

La terza caratteristica passibile di modernità, da collegare alla prima segnalata, riguarda la struttura diegetica. La quale si basa, in alcune opere in particolare, sulla costruzione del testo per brevi segmenti autonomi, correlati a distanza, oppure non correlati, sì che l'insieme – nel lavoro da parte del lettore intento a stabilire le correlazioni e gli incastri – assume l'aspetto di un *puzzle* le cui varie parti si vadano costituendo nella progressione dell'attività di lettura. In ogni caso, anche là ove le parti, e infine l'opera stessa, risultino completate, i contorni dei vari «pezzi» permarranno sempre visibili.

È la matrice «novella» o «racconto breve» quando addirittura non sia l'aneddoto giornalistico: matrice che costituisce la filigrana visibile sottesa alla struttura.

Di questa struttura o composizione a *puzzle* si avvale soprattutto l'insieme in quattro volumi dell'*Histoire contemporaine*: *L'Orme du Mail* e *Le Mannequin d'osier* (1897), *L'Anneau d'améthyste* (1899), *Monsieur Bergeret à Paris* (1901).

Procederemo ora a una veloce rassegna di quelle opere che, a nostro parere, meglio incarnano le precitate caratteristiche e, per ciò stesso, sono suscettibili di entrare in sintonia con l'attuale temperie linguistico-culturale: a dispetto dei surrealisti, irrimediabilmente invecchiati, e sconfessando Valéry.

Ibridismo di tipologie discorsive e composizione spezzata in due tronconi pressoché irrelati, è ciò che caratterizza il primo romanzo, già citato, di Anatole France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*. La prima parte, come si è accennato, è interamente dedicata alla ricerca di un manoscritto, con viaggio del Narratore-protagonista nel Sud d'Italia, a Napoli e poi in Sicilia, e ritorno infruttuoso a Parigi, ove il manoscritto in questione

gli è recapitato come dono di capodanno da parte di una dama sua ammiratrice.

La seconda parte sviluppa un motivo diverso: quello dell'amore senile per una fanciulla. È la parte più debole di questo pseudoromanzo, che include – come si è detto – molteplici registri di discorso: dalla riflessione moralistica alla variazione erudita, dall'introspezione psicologica alla rappresentazione socioculturale dei vari ambienti in cui si svolgono le vicende, *in primis* quello privato e domestico del Narratore, bibliomane erudito ed estensore della storia sotto forma di diario.

Alcuni numi tutelari presiedono a questa prima prova narrativa di Anatole France. Per il tema del viaggio e, in generale, delle deambulazioni urbane e campestri del protagonista narrante, l'autore di riferimento è il Nerval delle *Nuits d'Octobre* e di *Promenades et Souvenirs*; ma anche il Nerval potentemente inventivo di certe novelle come *Octavie*, per le articolazioni sovrapposte del ricordo e delle percezioni reali. Mentre sarà il ricordo di Nodier quello che affiora in certi brani di irrealtà fantastica come, ad esempio, il bellissimo sogno della minuscola fata nel capitolo II della II parte.

Con *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* (1893), ambientato nella Parigi del primo Settecento – forse il più diffuso, ancor oggi, dei libri di Anatole France – si dà la felice commistione di tre universi di discorso: il discorso della contestazione delle scienze occulte e dell'alchimia e, per contro, della difesa del libro e, in particolare, del libro nella biblioteca; il discorso della pedagogia, impartito dall'abate Jérôme Coignard al proprio allievo, sugli schemi del racconto filosofico di Voltaire; infine il discorso delle avventure dei protagonisti (oltre all'abate Coignard e all'allievo, che figura altresì come estensore della storia, il filosofo e alchimista folle Monsieur d'Astarac, il gentiluomo d'Anquetil, nonché alcune figure femminili come Catherine e Jahel), avventure che si svolgono fra osterie e bistrot (da cui il titolo), castelli più o meno stregati, spedizioni a piedi o in carrozza, in città e fuori città, sul modello, in questo caso, del romanzo picaresco e di avventure (alla Scarron e magari alla Gautier), il tutto condito col sale dell'ironia, dell'eleganza del dettato e, se vogliamo, dell'intenzione perversa e sotterranea del «falso d'autore».

Come abbiamo già segnalato, con i quattro volumi dell'*Histoire contemporaine* si attua per così dire su grande scala la

composizione a *puzzle*. Qui applicata ai temi contemporanei del sociale e del politico, quali le dilacerazioni e le complicità fra chiesa e laicità, cristiani ed ebrei, fra *dreyfusards* e *anti-dreyfusards*, fra repubblicani e monarchici della Terza Repubblica, in un groviglio insensato di macchinazioni e interessi personali, che inizia in provincia (col primo volume) e finisce a Parigi. Un mondo variegato e dissennato, ruotante attorno alla patetica figura di Monsieur Bergeret, proiezione dell'autore, perennemente intento a distribuire sarcasmi e filosofemi, pessimismo e ironia, ma anche destinato a subire mortificazioni e disavventure personali (il tradimento della moglie col suo migliore allievo, la separazione, i traslochi ecc.), risarcito da ultimo con la chiamata alla Sorbona.

Nel magma di eventi e di figure, articolati per segmentazioni e raccordi (il *puzzle*), scorrono i fili tenaci delle battute e dei paradossi addetti ai vari personaggi, come una sorta di imbastitura (di *faufilure*) sulla trama del tessuto, ulteriore tipologia discorsiva da annettere a quelle citate. Eccone un breve, ma quanto significativo regesto, da *Le Mannequin d'osier*, nella traduzione italiana di Marisa Zini per le edizioni Einaudi:

capiva lo scherzo, ma non lo praticava per mancanza di gioia interiore [l'abate Guitrel];

uomo fortunato! Per darla a intendere non ha neanche bisogno di mentire [Bergeret sul proprio allievo Roux];

sfortunatamente, era abbastanza intelligente da rendersi conto della sua mediocrità [Bergeret su se stesso];

diventava romantica per eccesso di sventura [Madame Bergeret];

il vantaggio inestimabile di essere tradito [Bergeret dopo il tradimento della moglie].

Infine, per un'impressionante analogia con il protagonista della storia politica italiana di questi ultimi decenni, si legga (dall'ultimo volume *Monsieur Bergeret à Paris*) il seguente ritratto del politicante di destra, Joseph Lacrisse, nazionalista e monarchico, ma impegnato a trafficare anche con la «gau-
che»:

Nelle pubbliche riunioni si sentì immediatamente a suo agio; avvocato, e per giunta d'una ignoranza crassa, egli sproloquiava a tutto spiano senza che niente lo fermasse. Per la rapidità della sua

loquela, stupiva gli elettori con i quali simpatizzava per la scarsità e la semplicità delle sue idee, e ciò che diceva era sempre quello che essi avrebbero detto o per lo meno voluto dire.

Dalla satira che pervade i quattro volumi, non andrà esclusa la raffinata invenzione onomastica, anch'essa complice del ruolo. Si va così dal macellaio Lafolie a monsignor Duclou, dal rettore Leterrier al ministro Loyer, da mademoiselle Lalouette a mademoiselle Préfère, dal giovane Delion al giudice Lerond, e così via. Per non dire della domestica di Bergeret (egli stesso da *berge*, riva, sponda), Angélique Borniche, ove l'introduzione di una «r» nel cognome ne maschera la funzione di *boniche* (domestica), mentre ne sottolinea, nel contempo, il carattere limitato, *borné*.

Con una delle opere tarde, molto ammirata da Thibaudet, *Les Dieux ont soif* (1912), Anatole France affronta il problema del romanzo storico (la Rivoluzione francese nel periodo del Terrore) ma attraverso la specola del quotidiano, e precisamente attraverso la storia d'amore di Elodie e di Evariste Gamelin, pittore, poi eletto giudice del tribunale rivoluzionario, ove si dimostra inflessibile sino all'ingiustizia e alla mostruosità.

In questa doppia e imbricata struttura tematica sta l'effettiva suggestione del libro, che però comporta – piuttosto eccezionalmente per l'autore – un ulteriore livello di profondità: quello – messo in rilievo da Marie-Claire Blancquart – della «parola non fondata», incarnata nel protagonista Gamelin, il quale non riesce più a distinguere il bene dal male, l'innocente dal colpevole, l'azione criminale da quella virtuosa, e proietta questo suo stato di coscienza sull'insieme delle cose e degli eventi.

Ma la parola non fondata si può riconoscere in un fatto verbale addirittura clamoroso, che ne può costituire l'emblema. Sta nelle ultime righe del libro, e cioè nel commiato notturno di Elodie al suo nuovo innamorato, l'incisore Desmahis, commiato che viene espresso, in tutta la sua non esigua articolazione verbale, tramite le identiche parole con le quali Elodie ha formulato, in analoghe circostanze, il suo primo commiato notturno rivolto a Gamelin.

Fuori dall'emblema, nella semplice lettera del testo, la ripetizione parola per parola del commiato, è la sconfessione tragica del fondamento della parola amorosa.

Non resta che da render conto della più anomala, ma forse più importante (D. Leuwens), delle opere di Anatole France: e cioè della serie di racconti, di dimensioni variabili, *Crainquebille*, *Putois*, *Riquet et plusieurs autres récits profitables* (1901).

Si dice anomala in quanto, qui, l'autore sembra esercitare la scrittura con un'altra mano, che scavalca le caratteristiche da noi segnalate, per introdursi, senza schemi intellettuali d'alcun genere, nella più spiccata modernità.

Così, nel racconto che apre la raccolta, *Crainquebille* (pubblicato inizialmente a puntate sul «Figaro» nel corso dell'«Affaire Dreyfus», col titolo appunto di *L'Affaire Crainquebille*), si assiste all'esplosione di una satira senza risparmio contro la giustizia, ove effetti stupefacenti di comicità si associano alla pietà di cui è avvolto il protagonista, il venditore ambulante Crainquebille; mentre in *Putois*, probabilmente dietro il ricordo di Nodier, Anatole France elabora una incantevole mistificazione d'ordine quotidiano, ove il personaggio eponimo e inesistente del racconto, nato da una bugia, diventa leggenda e credenza popolare, sino a materializzarsi davvero, per subito svanire nel bellissimo finale.

Ma la palma del moderno sta nei due testi *Les Grandes Manoeuvres à Montil* (che include, come del resto altri testi della raccolta, personaggi dell'*Histoire contemporaine*) e *La Pierre gravée*: ove si leggerà la restituzione stupenda di quanto, nell'esistenza, non giunge a uno scopo, a una conclusione. Si tratta, in definitiva, della presentazione di un cumulo o intreccio di eventi e situazioni perfettamente destituiti di un *télos*: percorsi narrativi spezzati, informi e inconclusi, segmenti di vita nel suo ordinario prodursi, che avvicinano questi capolavori dell'arte narrativa breve ai più originali, innovativi racconti di Hemingway.

A tutto questo si potrà aggiungere – sempre per i testi citati – l'aggettivazione divaricata tanto ammirata da Borges in Cervantes (di cui sottolinea il binomio di epiteti in «la dolorosa e umida Eco»), e che qui Anatole France propone in esempi senz'altro supremi: «elle allait vers les cabines, seule, molle, abandonnée»; «des ménages embarrassés et fastueux»; «il mourut triste et surpris».

4. «*Le Disciple*» di Paul Bourget

Al determinismo fisiologico di Zola, che, a dispetto della teoria e magari contro di essa, approda a risultati sommi nell'invenzione di una nuova forma-romanzo (si veda *supra*, cap. VII, par. 5), fa *pendant* il determinismo psicologico di Paul Bourget (1852-1935), che, in una cospicua serie di romanzi da opporre a Zola e al suo pubblico, cerca di pervenire anch'egli a una nuova forma-romanzo. Purtroppo, di tale intenzione o progetto, perseguiti nel corso di una produzione che conobbe un grande successo (soprattutto presso la borghesia), resta oggi, forse, un solo reperto, comunque importante: quello rappresentato dal romanzo *Le Disciple* (1889).

Capire il mondo esterno, prevederne gli sviluppi e gli esiti a partire dall'indefessa analisi del mondo interiore, analisi condotta con tale rigore da configurarsi come una vera e propria «algebra morale», tale è l'ambizione e il compito che si prefigge il protagonista di questo romanzo. Naturalmente, l'operazione non riesce, e le leggi del mondo (le leggi del sociale e degli uomini ma anche le leggi che determinano altri Soggetti) seguono traiettorie diverse rispetto a quelle previste, per cui il protagonista, Robert Greslou, finisce per esserne stroncato.

Di questo sforzo di identificazione, o di omologia, fra mondo interno e mondo esterno, dà testimonianza il memoriale che lo stesso invia a colui che egli ritiene il proprio maestro – di vita e di sapere –, Adrien Sixte, memoriale il cui scopo è dimostrare, se non l'innocenza, certo la non colpevolezza dell'estensore, accusato dell'omicidio di una fanciulla, Charlotte Jussat-Randon, figlia del duca di Jussat-Randon, presso il quale Robert Greslou è stato assunto come precettore.

Il quadro sembra ricalcare quello di *Le Rouge et le Noir*, che vede Julien Sorel precettore in casa di Monsieur de Rênal, del resto ricordato proprio nel memoriale. Di fatto, a parte la citazione esplicita, del grande romanzo di Stendhal (addotto per confronto schiacciante da buona parte della critica) qui non vi è nulla: e la citazione serve, probabilmente, ad allontanare ogni ipotesi di riferimento sotterraneo.

I riferimenti culturali del memoriale sono altri.

E anzitutto quelli inerenti ai grandi temi dell'autoanalisi nella narrativa protoromantica, e precisamente alle introspe-

zioni degli Adolphe e degli Oberman, cui si assocerà, come là appunto, il rispecchiamento degli stati del Soggetto negli spettacoli del mondo naturale: qui, quelli della regione dell'Auvergne, nei pressi di Clermont-Ferrand.

Ma soprattutto, per quanto riguarda ancora i labirinti dell'interiorità dentro i quali si inoltra e si perde il protagonista nel tentativo di ricavarne informazioni utilizzabili per i labirinti del mondo reale al fine di dominarlo, il riferimento culturale determinante sarà al più grande esploratore di anime del secolo: vale a dire Dostoevskij. Di cui escono in Francia, negli anni che immediatamente precedono la redazione di *Le Disciple* (nelle date d'autore apposte a sigillo del romanzo: «Paris, septembre 1888 – Clermont-Ferrand, mai 1889»), le traduzioni di *Delitto e castigo* (*Le Crime et le Châtiment*), 1884; dell'*Idiota* (*L'Idiot*), 1887; dei *Fratelli Karamazov* (*Les Frères Karamazov*), 1888.

Ai grandi monologhi dei personaggi dostoevskiani, alla «parola dialogica» dell'interiorità (secondo la stupenda definizione data da Bachtin del monologo dostoevskiano), corrisponde, nel memoriale, ancora la parola dialogica del protagonista, nell'interminabile colloquio che ha con se stesso e, implicitamente o esplicitamente, col proprio maestro, Adrien Sixte, cui il memoriale è destinato.

Con aggiunta, se vogliamo, dell'aura decadente di fine secolo, qui presente soprattutto nel gusto di morte che pervade il libro, e che si materializza nella conclusione, con la morte dei due protagonisti: Charlotte suicida, Robert Greslou assassinato dal fratello di lei, che fa giustizia in proprio dell'innocente rispetto al supposto crimine di omicidio, epperò colpevole del crimine di seduzione e di violenza.

Ma la morte – nella conclusione non del romanzo ma della storia d'amore dei due protagonisti – gioca un ben altro ruolo. Essa costituisce il patto, stabilito da Robert e da Charlotte, che consente il loro reciproco e totale possesso: ne è, insieme, la condizione e la realizzazione.

Senonché il patto viene infranto da uno dei due partner, Robert Greslou, il quale, una volta posseduta Charlotte, si ritrae dall'impegno di scomparire insieme nel nulla: impegno che, per Charlotte, rappresentava la sola ragione di darsi all'amato.

Di qui, il capovolgimento dell'attitudine di lei, che nega drasticamente, a se stessa e all'amato, ogni sentimento d'amore,

e, per cancellare quella che, ormai, si è trasformata ai suoi occhi in una colpa irreparabile, si avvia da sola alla morte.

Pagine, queste, di grande, spietata bellezza (un po' alla Kleist), che, da sole, giustificherebbero la lettura e il ricordo del libro.

Ma *Le Disciple* merita di essere ricordato anche per un altro motivo: quello della sua appartenenza alla linea genealogica del romanzo di formazione, ove il protagonista risulti di estrazione e formazione culturale elevate. Esso insomma si immette in quel filone caratteristico di questo tipo di romanzo, in cui il giovane intellettuale sperimenta, in particolare, i primi approcci e i primi morsi di eros. Qui, naturalmente, non con Charlotte, ma con una popolana, la governante Marianne. Ebbene, il filone è quello che va, nell'Ottocento, da *Volupté* di Sainte-Beuve a *Novembre* di Flaubert (però, all'epoca del libro di Bourget, non ancora noto), e approda, nel Novecento, al Dedalus del *Ritratto dell'artista da giovane* di Joyce, con le pagine fra le più alte e memorabili intorno a questo tema.

Il romanzo, dunque, sta tutto nel memoriale di Robert Greslou. E certo, la cornice che lo inquadra soprattutto nella prima parte, quella relativa al maestro Adrien Sixte (in cui è visibile il riferimento proiettivo a Hippolyte Taine), è debole: è proprio dal punto di vista speculativo.

Resta comunque il fatto, sottolineato da Thibaudet, che il libro segna «l'entrata delle idee e dei sistemi nel romanzo corrente».

Una menzione, a questo proposito, va fatta dell'uomo di pensiero o, meglio, del critico, cui si devono gli «importanti» (Thibaudet) *Essais de psychologie contemporaine* (1883 e 1885: su Baudelaire, Flaubert, Taine, Stendhal, i Goncourt ecc.): ove, più che le indagini «psicologiche» di cui nel titolo, importerà sottolineare certe anticipazioni singolarissime di quella che sarà – a partire da certi interventi di Thibaudet e poi, naturalmente, con Leo Spitzer – la cosiddetta «critica stilistica». Della quale si può addirittura fornire un campione di definizione teorica (del resto citatissimo), dalla «Teoria della decadenza», inclusa nel saggio su Baudelaire:

Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot.

Ma la si veda in atto, questa critica di anticipazione, per esempio nelle seguenti puntualizzazioni su Flaubert, tutto intento

à la recherche du terme sans synonyme qui est le corps vivant, le corps unique de l'idée; évitant les heurts de syllabes qui déforment la physionomie du mot, réduisant à leur stricte nécessité les vocables de syntaxe qui surchargent les vocables essentiels de la phrase, comme une monture trop forte surcharge ses diamants. [...] Il travaillait sa prose, non par le dehors à la façon d'un mosaïste qui incruste ses pierres, mais par le dedans à la manière d'une branche qui développe ses feuilles.

5. «Pêcheur d'Islande» di Pierre Loti

Autore di una fittissima serie di opere (drammi, ormai dimenticati, ma soprattutto romanzi), Pierre Loti (1850-1923) conobbe, in vita, non solo lo straordinario successo di edizioni e di pubblico per parecchie di esse, ma anche l'apprezzamento di critici e scrittori quali Daudet, Edmond de Goncourt e persino Henry James. Ora, la maggior parte di queste opere è caduta in oblio, ad eccezione di alcune, come ad esempio *Madame Chrysanthème* (1887), che fornì a Puccini il canovaccio per la sua *Madame Butterfly*, e soprattutto *Pêcheur d'Islande* (1886), che trova ancor oggi lettori e cultori appassionati.

Al suo apparire, Maupassant ne sottolineò (sul «Gil Blas») «la nota tenera, graziosa, accattivante epperò inesatta, che, in esplicito contrasto con le osservazioni crude e disincantate cui siamo abituati, ebbe gran parte del suo ampio successo», mentre di rincalzo Mirbeau (sullo stesso giornale) ne elogiò «il vasto respiro di poesia agreste e marina». Si trattava, in altre parole, di opporre l'autore a Zola, in pieno trionfo di creatività e di pubblico in quegli stessi anni, e a cui Loti sottrasse, nel 1891, il seggio all'Académie française.

In *Pêcheur d'Islande*, l'esigua trama sentimentale, con finale tragico, degli amori di Yann e Gaud (da Margot, diminutivo di Marguerite), regge quello che in effetti si dà non tanto come romanzo quanto come poema. E precisamente come poema del mare, a sua volta circoscritto al Mare del Nord, tra la Bretagna e l'Islanda, ove i pescatori bretoni passano buona parte dell'anno nell'attività della pesca. Di questo mare

si descrive, con notevole partecipazione emotiva, quella che si può ben designare come la sua stessa profonda fisiologia: fisiologia che sconfina spesso in una sorta di animismo, oppure di trasfigurazione magica (allucinata) dei dati reali.

Così, per la lunga estate nordica: «la lumière n'avait aucune chaleur; les choses se tenaient immobiles et comme refroidies à jamais, sous le regard de cette espèce de grand oeil spectral qui était le soleil»; cui si contrapporrà la rappresentazione della lunga notte invernale: «Yann et Sylvestre avaient l'habitude de lire leurs lettres ensemble. // Cette fois, ce fut au soleil de minuit, qui les éclairait du haut de l'horizon toujours avec son même aspect d'astre mort».

Di contro all'effettiva partecipazione del Narratore nei riguardi della natura, cosmica ed elementare, dell'ambiente marino e della vita collettiva degli uomini che vi si svolge, spicca la quasi assoluta mancanza di spessore, umano e psicologico, che connota i protagonisti, ridotti a pure e semplici *silhouettes*, funzionalizzate a giustificare la serie di descrizioni costitutive di questo, a suo modo singolarissimo, poema narrativo. Fra le quali sarà doveroso sottolineare la suggestiva rappresentazione di una tempesta, ove le forze scatenate della natura assumono l'aspetto di energie vitali, dotate di un'animazione tanto misteriosa quanto terrificante.

E tuttavia, nonostante queste aperture violente della rappresentazione, e malgrado il risvolto tragico della vicenda narrata, il poema narrativo di Loti si iscrive tutto intero dentro il registro dell'elegia e non dell'*epos*: quell'*epos* che, vent'anni prima, aveva invece scandito, secondo modalità inaudite, i ritmi e le forme di un altro, immenso poema del mare: *Les Travailleurs de la mer* di Victor Hugo.

6. *Sperimentazione e ideologia in Maurice Barrès*

Come Anatole France, anche Maurice Barrès (1862-1923) rappresenta un altro notevole emissario che si stacca dal grande fiume della narrativa, prima romantica e poi realistica, per configurare aspetti laterali, e tuttavia importanti, della forma-romanzo.

Ancora giovanissimo, dà vita a un'originale trilogia intitolata al *Culte du Moi* (1888-1891), ove solipsismo ed egotismo sono

piegati a funzioni sia etiche (di formazione del Soggetto) sia sociali (l'adempimento, da parte del Soggetto, dei compiti che la società, e la nazione, gli impongono).

L'autore stesso, in un interessantissimo «esame» dei tre romanzi (*Examen des trois romans idéologiques. Le Culte du Moi*, 1892), definisce con precisione i suoi intenti e segnala le realizzazioni conseguite (dal suo punto di vista). Così, il primo romanzo, *Sous l'oeil des Barbares* (1888), svolge la tesi di una definizione dell'Io in rapporto al «non-Io», rappresentato dal resto del mondo, che l'autore designa come «i Barbari», allo stesso modo in cui i Greci chiamavano barbaro tutto ciò che si collocava al di fuori della loro patria. In altre parole, è barbaro tutto ciò che «può nuocere o resistere all'Io»: il che corrisponde, per un adolescente, a tutto, o quasi tutto, il sociale.

Il secondo romanzo della trilogia, *Un Homme libre* (1889), svolge la tesi della formazione (della costruzione) del Soggetto «come scoperta della vita sociale attraverso il percorso della vita interiore» (Thibaudet). Punto centrale di tale processo, la coscienza di Philippe (il protagonista) di partecipare a qualcosa di immortale. Scocca qui una definizione abbastanza impressionante dal punto di vista culturale: essa infatti include un termine-concetto che costituirà uno dei cardini della cultura novecentesca, e cioè il termine-concetto di «inconscio» (*inconscient*). (Per la precisione, il termine di «inconscio» deriva a Barrès da un'opera di Carl Eduard Robert von Hartmann, opera che conobbe un grande successo, e la cui traduzione francese, apparsa nel 1877, suonava *Philosophie de l'Inconscient*). Ecco il passo in questione: a forza di espandersi (nello sforzo di espandersi), «le Moi va se fondre dans l'Inconscient. Non pas y disparaître, mais s'agrandir des forces inépuisables de l'humanité, de la vie universelle».

Questo punto costituirà il tema del terzo romanzo della trilogia, *Le Jardin de Bérénice* (1891), che è forse il capolavoro di Barrès (Picon lo dichiara «admirable»), anche per le implicazioni non più ideologiche o inerenti alla psicologia della «formazione» (i tre romanzi si intenderanno proprio come altrettante tappe di un percorso «di formazione» da parte del giovane intellettuale che ne è protagonista), e di cui si dirà.

Il terzo romanzo svolge dunque la tesi di «una scoperta dell'unità nel molteplice», quale si dà sia nel paesaggio della

Camargue che circonda la città di Aigues-Mortes, sia nella persona della fanciulla Bérénice. Ecco una riflessione di Philippe: «J'étais trop intéressé par ma chère Bérénice et par cette plaine qui, toutes deux, manifestent si nettement cet immuable que je n'ai pas trouvé en moi». Il quale, alla fine dello stesso capitolo, conclude così:

C'est en effet l'idée de tradition, *d'unité dans la succession* [corsivo nostro] qui domine cette petite sentimentale et cette plaine; c'est leur constance commune qui leur fait cette analogie si forte que, pour désigner l'âme de cette contrée et l'âme de cette enfant, pour indiquer la culture dont elles sont le type, je me sers d'un même mot: *Le Jardin de Bérénice*.

Se tale è la trama ideologica o, più largamente, d'ordine concettuale (speculativo) del romanzo, esso va molto più in là per quanto riguarda l'esito letterario. Esito che concerne anzitutto la mirabile figura di Bérénice, amata platonicamente da Philippe al fine di continuare senza deviazioni sulla strada della propria formazione intellettuale e «spirituale», figura che coniuga in sé sia le idealità più elevate (il paragone, da parte del personaggio narrante, è con la Beatrice dantesca, con la quale presenta, dal punto di vista onomastico, una forte affinità fonica) sia la più indifesa, trepida, commovente «animalità» («sex yeux de petit animal»; «une petite bête à la peau tiède»; «un indicible chagrin de petite bête»; «elle ouvrit les yeux avec un joli sourire d'animal reposé» ecc.), animalità che costituisce, un vero e proprio *Leitmotiv* del romanzo, associato sintomaticamente a un secondo motivo: quello della mortalità. Si legga: «je goûtais dans le parfum léger de son corps de jeune femme toute la saveur de la passion et de la mort»; e, con accenti estetizzanti che rinviano al decadentismo: «enfant chargée de voluptés qu'elle laisse non cueillies se faner royalement sur elle-même».

Ma Bérénice, come abbiamo già segnalato, è anche un coacervo di motivi che la portano fuori di sé, in una dimensione che è una felicissima, veridica commistione di realtà e di simbolo. Come la Beatrice della *Vita Nova*, che è, insieme, «une amoureuse, l'Église ou la Théologie», così Bérénice «est-elle une petite fille, ou l'âme populaire, ou l'Inconscient?»

Sarà perciò da Bérénice che potrà partire la vera maturazione conoscitiva del Soggetto: «Ainsi, ce que j'ai découvert

dans le misérable jardin d'une petite fille, ce sont les assises profondes de l'univers, le désir qui nous anime tous!». Come, del resto, dirà al protagonista la stessa Bérénice, denominata anche, da lui, «petite secousse»: «je suis partout. Reconnaiss en moi la petite secousse par où chaque parcelle du monde témoigne l'effort secret de l'inconscient».

Per cui, il termine successivamente centrale della psicoanalisi qui sembra chiamato a corrispondere a una sorta di anima universale, immanente all'universo sensibile.

Il secondo fattore responsabile dell'alto esito letterario di questo romanzo (o pseudoromanzo) sta nella novità di una sperimentazione che comporta una assolutamente inedita stratificazione dei piani della rappresentazione, con commistione dei registri di discorso e delle situazioni referenziali. Si va, per esempio, dai dialoghi d'ordine ideologico del protagonista con «l'Adversaire» – il suo concorrente nella campagna elettorale di Arles – alle splendide aperture descrittive di Aigues-Mortes e della natura circostante, alle riflessioni d'ordine concettuale su Bérénice e sull'ambiente che la circonda (già segnalate) ecc. Di tali sperimentazioni farà tesoro, più o meno in quegli stessi anni (1893), il più giovane Gide col *Voyage d'Urien* e con la *Tentative amoureuse*.

Di natura fortemente ideologizzata è la seconda trilogia, allestita e subito presentata come tale da Barrès (la prima trilogia si costituiva, *après coup*, a partire dall'ultimo elemento): *Le Roman de l'Énergie nationale*, che vede riuniti i romanzi: *Les Déracinés* (1897), *L'Appel au soldat* (1900), *Leurs Figures* (1902).

Tra i due cicli, è d'obbligo segnalare, anche per marcarne e giustificare la diversità, il diretto impegno politico di Barrès nel nazionalismo, le affermazioni sempre più radicali della sua ideologia, fondata sulla «coscienza nazionale», il *terroir*, la razza e il culto dei morti, posizioni che lo portano sia a opporsi alla revisione del processo a Dreyfus, sia, più generalmente, all'antisemitismo, al fine di salvaguardare i valori propri della terra e della nazione francesi.

Con la nuova trilogia, si ha il passaggio dal carattere «sperimentale» dei romanzi della prima (si veda quanto abbiamo segnalato per *Le Jardin de Bérénice*) a una vera e propria ripresa della forma-romanzo, sul modello, se vogliamo, di Balzac, ove, dal punto di vista dell'ideologia che vi è sottesa, si verifica la

trasformazione del primitivo *moi*, col suo solipsismo egotistico, nel «“moi social” di una vita collettiva e attiva» (Colesanti).

Il che vale, soprattutto, per l'elemento inaugurale della serie, *Les Déracinés* (che Aragon designerà come il primo romanzo politico moderno), ove si assiste allo spostamento (allo sradicamento) di un gruppo di studenti da un liceo di Nancy a Parigi, per suggestione del loro professore, teorico e apologeta del *déracinement*, con gli effetti catastrofici che ne conseguono. Addirittura due di essi – i più poveri – si abbandoneranno al crimine, e uno finirà sulla ghigliottina.

Con *L'Appel au soldat* si avrà il racconto della fase politica del *boulangisme* (il generale Boulanger, diventato ministro, poi escluso dal governo per le sue idee monarchiche e i suoi propositi di revisione costituzionale, candidatosi a presidente della Repubblica e accusato di alto tradimento, riparato in Belgio, morì suicida a Bruxelles), fase politica che viene analizzata nel romanzo come un risveglio dell'energia nazionale; mentre il terzo romanzo della trilogia, *Leurs Figures*, ancora squisitamente politico, si impernia sullo scandalo di Panama e sulle sedute parlamentari che vi sono connesse («c'est décidément le Barrès que je préfère, incisif et montrant les dents»: Gide).

Nonostante il successo di pubblico, soprattutto del primo romanzo della nuova trilogia, non si può dire che il risultato, dal punto di vista letterario, segni un avanzamento rispetto agli esiti, così originali, della prima trilogia. Il ricorso, non consentaneo all'autore, alla forma-romanzo tradizionale, pur se orchestrata polifonicamente; la carica ideologica eccessiva che la investe; certi interventi del Narratore che sfiorano la comicità (come è stato osservato), finiscono per collocare la nuova produzione a un livello decisamente inferiore rispetto ai risultati delle sperimentazioni giovanili.

Forniamo, a titolo di esempio, il brano dai *Déracinés* relativo all'assassinio compiuto dai due studenti, il corputo Racadot e il mingherlino Moucheffrin, della bella dama di origine orientale, Astine Aravian, invitata dagli stessi a una escursione sulla «berge de Billancourt», ove, escluse ogni prospettiva di ironia, si entra purtroppo nel caricaturale:

La frénétique action! Oh, la pire débauche! Dans sa pleine énergie et capable de susciter encore la pleine énergie, elle roule à terre sous

le marteau brutal qui lui brise une tempe et souille le lophophore vert et bleu [l'uccello impagliato che porta sul cappello]. C'est Racadot qui frappa; Moucheffrin la tenait par son petit cou qu'il était heureux de toucher. Ah! malheureuse! Bête de luxe, elle a irrité de désirs leur sang, avec son corps dédaigneux. Elle est tuée par deux pauvres, qui sont aussi des mâles orgueilleux. Ces deux caractères, quand ils ne s'excluent pas, constituent une espèce des plus dangereuses.

L'elemento comune sotteso a questa complessa, divaricata personalità di uomo e di scrittore sta forse in una generale, pervasiva attitudine estetizzante, spinta sino alle derive del decadente e del morboso. Di ciò testimonia il gusto e le celebrazioni del disfacimento e della corruzione, della malattia e della morte, già presenti, come abbiamo già segnalato, in quella straordinaria riuscita narrativa che è *Le Jardin de Bérénice* (si legga: «dans mon désir de l'aimer, j'avais beaucoup regretté qu'elle n'eût pas quelque infirmité physique»), e i cui testi esemplari – esemplari sin dai titoli – si possono indicare in certe raccolte di impressioni di viaggio come *Du Sang, de la Volupté et de la Mort* (1894) o *Amori et Dolori Sacrum. La Mort de Venise* (1903).

La stessa tensione etica – profondamente autentica – di perfezionamento spirituale, intellettuale e civile, cade sotto la coloratura edonistica, che spesso ne comporta la declinazione negli artifici della retorica e della preziosità. Ecco, ad esempio, come ne riferisce Cocteau a proposito della *Mort de Venise*: «cette excitation artificielle au sublime, à la Beauté, à l'incomparable, soulève le coeur. Rien n'éreinte plus que ces spasmes sans résultat» (corsivo nel testo); cui però possiamo contrapporre queste affermazioni di Aragon:

Tel[s] moment[s] du *Jardin de Bérénice* ou d'*Amori et Dolori sacrum*, livreront à l'écrivain de l'avenir les secrets d'un métier, qu'on ne peut apprendre sans tenir compte de cette étape barrésienne, de cette science barrésienne de la phrase, de ce sens barrésien de la musique dans les mots.

7. *Al di là del principio di realtà: la narrativa di Jules Verne*

«Il y a trois Méditerranées dans Racine: l'antique, la juive et la byzantine. Mais poétiquement, ces trois espaces ne

forment qu'un seul complexe d'eau, de poussière et de feu». Così Roland Barthes in apertura del suo saggio su Racine. E si legga ora, in *Vingt mille lieues sous les mers* (1869), il seguente brano, che, oltre a rimandare all'*incipit* citato, può ricordare anche alcuni passi iniziali del grande libro di Braudel, *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, nonché, naturalmente, *La Mer* di Michelet, menzionato qui stesso, significativamente, da Verne (1828-1905):

La Méditerranée, la mer bleue par excellence, «la grande mer» des Hébreux, la «mer» des Grecs, «le mare nostrum» des Romains, bordée d'orangers, d'aloës, de cactus, de pins maritimes, embaumée du parfum des myrtes, encadrée de rudes montagnes, saturée d'un air pur et transparent, mais incessamment travaillée par les feux de la terre, est un véritable champ de bataille où Neptune et Pluton se disputent encore l'empire du monde. C'est là, sur ses rivages et sur ses eaux, dit Michelet, que l'homme se retrempe dans l'un des plus puissants climats du globe.

Ovviamente, un brano del genere non è esemplificativo dello stile di Verne in generale: è semplicemente indicativo di luoghi del testo ove la scrittura non è solo addetta alla divulgazione enciclopedica, e ove l'invenzione non concerne soltanto la finzione di scoperte scientifiche che trovano lì la loro anticipazione. Il brano citato è, insomma, indicativo di luoghi ove scrittura e invenzione sono d'ordine squisitamente letterario. E se, nell'esempio proposto, il letterario appartiene al genere lirico-descrittivo, altrove si riconoscerà nel gusto raffinato delle enumerazioni nomenclatorie, o nell'elaborazione del fantastico e del surreale, o nella definizione, ricca di segreto, di un carattere: quello, ad esempio, del capitano Nemo, memore sicuramente di quell'altra figura di superuomo e di vendicatore che è il conte di Montecristo di Dumas.

Per cui, un libro come *Vingt mille lieues sous les mers*, normalmente ascrivito al genere della «letteratura per ragazzi», ha tutte le carte in regola per figurare annesso alla letteratura senza restrizioni.

Lo stesso si dica per altri libri di questo autore. Citiamo, dalla massa della produzione romanzesca, *Voyage au centre de la Terre* (1864), vera e propria archeologia del globo terrestre nei suoi vari aspetti – minerali, vegetali, animali –, di cui permangono, lungo le differenti stratificazioni geologiche, i resti

e le impronte, nonché le eccezionali campionature: funghi giganteschi e mostri marini. A non voler leggere, in questo viaggio dei tre protagonisti, una vera e propria «discesa alle Madri», anche in senso psicoanalitico, in quanto *quête* dell'origine. Come del resto è stato fatto, per esempio da Giovanni Cacciavillani.

Mentre *Le Tour du Monde en quatre-vingts jours* (1873) assocerà, alla rassegna enciclopedica degli aspetti geografici, storici, culturali, etnici ecc., relativi alla fascia centrale del pianeta, anche un vero e proprio nucleo narrativo, focalizzato sulla figura del bizzarro, maniacale Phileas Fogg, con sorpresa finale.

L'interesse per Verne, fuori dal genere enciclopedico-avventuroso e avveniristico-scientifico della letteratura per ragazzi, è testimoniato, negli ultimi decenni, da una mole impressionante di studi, che vedono coinvolti nomi di primo piano della critica e della cultura in genere: da Michel Butor a Michel Foucault, da Roland Barthes a Michel Serres, dal poeta Luciano Erba – che scrive un'importante prefazione al *Viaggio al centro della terra* – al già citato Cacciavillani, che dedica al nostro autore vari scritti e, per *L'Isola misteriosa*, un saggio in volume.

Possiamo concludere con questo sintetico giudizio di Butor: la poesia e il fascino segreto di Verne stanno nel divario delle sue rappresentazioni rispetto alla realtà e al principio di realtà.

Capitolo undicesimo

Alcune anticipazioni della ricerca novecentesca

L'invenzione del monologo interiore con funzione totalizzante del *récit*, in *Les Lauriers sont coupés* di É. Dujardin; l'esercizio radicale e sovversivo del metadiscorso e del calcolo combinatorio degli elementi verbali, in *Paludes* di A. Gide; l'esperienza di una parola svincolata dall'ordine del discorso e tendenzialmente innestata sui processi mentali sottratti alla coscienza, nei «romanzi» (così designati dall'autore) *Les Jours et les Nuits* e *L'Amour Absolu* di A. Jarry, sono alcune delle principali modalità che caratterizzeranno le applicazioni narrative, o pseudonarrative, del Novecento: dalle grandi opere della prima metà del secolo alle sperimentazioni del Nouveau Roman e delle cosiddette avanguardie e neoavanguardie.

Di fatto, testimoniano della dissoluzione della forma-romanzo, cui fa contraccollo l'egemonia assunta dal linguaggio o assegnata al linguaggio.

1. «*Les Lauriers sont coupés*» e il monologo interiore

Singolare, squisita propaggine di quella narrativa dell'interiorità che prende il via col capolavoro di Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, e che conosce i suoi momenti più alti con le opere di Stendhal, il breve romanzo di Édouard Dujardin (1861-1949), *Les Lauriers sont coupés* (il titolo è tratto da una canzone popolare per bambini: «Nous n'irons plus au bois / les lauriers sont coupés») risulta di fatto responsabile di inaugurare – e diciamo pure a sua insaputa – una nuova modalità nell'arte del racconto: quella, nientemeno, che verrà designata sotto l'etichetta di «monologo interiore» ed avrà nell'*Ulysses* di Joyce le più strepitose, ineguagliate realizzazioni. Del resto, sarà proprio Joyce a indicare, nei *Lauriers*

sont coupés, la matrice (il «modello») di quell'innovazione narrativa.

Ecco allora la succinta cronistoria di una vicenda letteraria contrassegnata senz'altro dai caratteri dell'eccezionalità.

Caduto quasi subito in oblio nonostante la notorietà dell'autore – fondatore della «Revue Wagnérienne» e poi della «Revue Indépendante», centro irradiante della temperie e della cultura simbolista; amico di Mallarmé, cui dedica un saggio e al quale apre la collaborazione per entrambe le testate –, *Les Lauriers sont coupés* (1887, in rivista; poi, in volume, 1888) conosce una seconda nascita (che è la sua nascita effettiva) quando, nei primi mesi del 1903, alla stazione di Parigi, James Joyce, in procinto di recarsi a Tours, acquista in un'edicola il romanzo di Dujardin, di cui gli aveva parlato George Moore.

Anni 1918-1920. A New York, sulla «Little Review», dal marzo 1918 al novembre 1920, appaiono i primi quattordici episodi dell'*Ulysses* (fino alle *Mandrie del Sole*), dei diciotto di cui consta l'opera: di fatto, dal punto di vista quantitativo, la metà del volume. La prepubblicazione suscita subito un'enorme impressione fra i letterati. Fra questi, Valery Larbaud, che se ne ispira per una novella interamente costruita sul monologo interiore (o flusso di coscienza) del protagonista narrante (per la precisione: tre monologhi in successione, distanziati l'uno dall'altro), *Amants, heureux amants*, apparsa in rivista nel 1920 e dedicata a Joyce come inventore della nuova «tecnica» narrativa. Ed è, appunto, a Larbaud, che gli chiede lumi sulla «fonte» di questa tecnica, che Joyce segnala (e poi ribadirà più volte) che la fonte sta nei *Lauriers sont coupés*.

Anno 1922: pubblicazione dell'*Ulysses*, a Parigi, per evitare la censura.

Anno 1923: pubblicazione in rivista di *Mon plus secret conseil*, di Valery Larbaud, ancora interamente costruito sul monologo interiore, e dedicato, ora, a Dujardin, con la seguente formulazione, che di fatto costituisce una rettifica della dedica a Joyce: «À Édouard Dujardin / auteur de *Les Lauriers sont coupés* (1887) / a quo...».

Nello stesso anno, e con l'aggiunta di una terza novella di impianto più tradizionale, *Beauté, mon beau souci*, Larbaud pubblica in volume le novelle citate sotto la titolazione complessiva *Amants, heureux amants*.

Anno 1924: *Les Lauriers sont coupés* appaiono in nuova edizione con prefazione di Valery Larbaud.

Anno 1929: esce a Parigi la traduzione francese dell'*Ulysses*, ad opera di A. Morel e S. Gilbert, interamente riveduta da Valery Larbaud e dall'autore.

Anno 1931: Dujardin redige l'intera storia e cronistoria dei *Lauriers*, con le ramificazioni e implicazioni accennate, nel volumetto intitolato alla nuova «tecnica»: *Le Monologue intérieur*. Vi sintetizza così la vicenda:

James Joyce avait tiré du tombeau les *Lauriers sont coupés*; Valery Larbaud fut celui qui recueillit le ressuscité, le prit par la main et le conduisit parmi les hommes.

Naturalmente, è dall'*Ulysses* e non dai *Lauriers* che il monologo interiore scende per li rami delle varie letterature, dando frutti supremi, come accade, ad esempio, con le opere di Virginia Woolf e di Faulkner.

Se il capostipite del monologo interiore è dunque, in realtà, Joyce per alcuni celeberrimi monologhi dell'*Ulysses* (quello di Stephen Dedalus lungo la riva del mare, quelli di Leopold Bloom in varie circostanze della medesima fatidica giornata e, infine, quello notturno e interminabile di Molly Bloom), bisognerà comunque chiedersi che cosa abbia colpito Joyce nella lettura dei *Lauriers*, che egli ha continuamente (e generosamente) indicato come modello, tanto da proporne una traduzione in lingua inglese.

La risposta, inizialmente, è già in Joyce, per quanto Valery Larbaud ne riferisce nella prefazione ai *Lauriers* (citata da Dujardin nel suo *Monologue intérieur*):

Le lecteur se trouvait, dans *Les Lauriers sont coupés*, installé, dès les premières lignes, dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle du récit, apprenait au lecteur ce que fait ce personnage et ce qui lui arrive.

Definizione – questa di Joyce, riferita da Larbaud, circa il monologo interiore – ripresa da Genette, che propone, appunto, di sostituire la denominazione di «monologo interiore» con quella di «discorso immediato», e cioè gestito direttamente dal personaggio e, per ciò stesso, «emancipato da qualsiasi tutela narrativa».

A questa assoluta novità della forma narrativa, circoscritta con tanta precisione da Joyce, si aggiungerà una seconda novità, che ancora avrà colpito il futuro autore dell'*Ulysses*: la ridottissima dimensione temporale della vicenda quale è riferita, nei termini del monologo, dal personaggio protagonista, vale a dire il segmento d'un giorno d'aprile, dalle sei pomeridiane alla mezzanotte. Entro questo segmento, nel discorso del monologo si avvicendano: un incontro del Narratore con un conoscente; il suo pasto al ristorante; un secondo incontro; il rientro a casa, ove si preparerà per incontrare Léa (un'attricetta di cui è innamorato, o crede di esserlo); la rilettura delle lettere ricevute da lei, con le ripetute richieste di aiuto economico e le sue riflessioni in proposito; la sua uscita di casa per recarsi da Léa al ritorno di lei dal teatro, dove ha recitato; la passeggiata di entrambi in carrozza nella Parigi notturna; il rientro nella casa di Léa, ove il personaggio protagonista monologante attende – inutilmente – la ricompensa finale della sua attesa, cui in definitiva rinuncerà.

Ora, questa ridottissima cronologia, entro la quale la voce monologante iscrive i vari episodi che occorrono al protagonista, non può non aver colpito Joyce, che nell'*Ulysses* mette in scena – in un'analoga serie di episodi, ma su ben altra scala, e contraddistinti dai riferimenti sotterranei all'*Odissea* – gli eventi di una sola giornata di giugno, quali sono vissuti da Stephen Dedalus e da Leopold Bloom, con una folla di altre figure, e quali si concludono col monologo notturno di Molly Bloom.

Ed è questa stessa ridottissima cronologia entro la quale si effettua il monologo, che Valéry Larbaud riprenderà nella seconda novella ispirata al monologo interiore e dedicata, appunto, a Dujardin, *Mon plus secret conseil*: ove il protagonista monologante riferisce – con inversione di movimento rispetto al modello – della sua fuga dalla donna, in un percorso in treno che, da una stazione all'altra, lo porta da Napoli verso Taranto; novella che, a sua volta, costituisce il modello della *Modification* di Michel Butor, ove un viaggio in treno da Parigi a Roma è il quadro di riferimento, e di contenimento, del monologo alla seconda persona plurale del protagonista. Non solo, ma è ancora la novella di Larbaud che presiede all'uso, in Butor, di questa seconda persona plurale (il *vous*), non conforme alla prassi del monologo, che vede interessata, di solito, la prima persona (la terza, qualora il monologo – o

«discorso immediato» nella terminologia di Genette – si trasformi in discorso indiretto libero). Ebbene, nella novella di Larbaud, che alterna, appunto, il *je* del monologo all'*il* del discorso indiretto libero, si dà altresì l'occorrenza della seconda persona plurale, il *vous*, impiegato da Butor. Ecco il punto, ove Lucas, il protagonista, si rivolge a se stesso come a una seconda persona: «Lucas, il faut vous habituer à cette idée: vous vous attendiez à décrire, à partir de Salerne, une courbe inclinée vers la droite et suivant le rivage de la mer, mais c'est vers la gauche que vous serez entraîné»: e così per tutto il paragrafo.

Un'osservazione supplementare ma non di minor momento. Quest'uso della seconda persona per il monologo interiore (o per il soliloquio), in Butor, e, qui sopra, in Larbaud, ricopre simultaneamente una seconda funzione: quella del metadiscorso, in questo caso del Narratore extradiegetico, che provvede a distanziare, e a estraniare, il discorso della rappresentazione.

Naturalmente, la diversità del monologo interiore di Dujardin o di Larbaud da quello dell'*Ulysses* è, a dir poco, incalcolabile. Basti solo pensare che, sia in Dujardin sia in Larbaud, il monologo si configura come monotematico e monodirezionale, tutto raccolto, in entrambi i casi, sulle idealità o, meglio, sulle pseudoidealità del femminile (in definitiva per contestarlo); mentre, in *Ulysses*, abbiamo a che fare con un monologo politematico e polidirezionale, dai mille registri di lingua e di stile, splendidamente deflagrato, che incorpora indifferentemente frammenti di realtà interiori ed esteriori, trascorrendo dai livelli infimi dei rifiuti e dei cascami del mondo al piano del sublime, nel cosmo delle maree e delle galassie.

Certo: nell'ambito del linguaggio, Dujardin può avere indicato a Joyce l'uso frequente della frase nominale, dei segmenti di proposizione interrotti, degli *incipit* di frasi senza seguito. Però, i *Lauriers* lo avranno disturbato per un uso della lingua perfettamente in antitesi rispetto alle novità qui sopra segnalate: per esempio, le anteposizioni degli epiteti, la «poeticità» effusiva di certe espressioni, le inversioni o le involuzioni sintattiche di altre, tutte forme incompatibili con l'espressione simulata della parola interiore (qualche esempio: «et luit la flamme montante des deux pareilles bougies»; «immobile, indifférente et quelconque, elle demeure»; «dans la blêmeur

du ciel, ce trépidement des yeux pleurards des étoiles»; sino a formulazioni iper(pseudo)letterarie di questo tipo, decisamente intollerabili: «les nocturnités ténébreuses indistinctent toutes choses»: si noti, oltre a *nocturnités*, il verbo *indistincter*!).

Si dà però, nei *Lauriers*, un occorrimiento del linguaggio, unico nel libro, che deve aver fulminato Joyce. È in quel punto del monologo in cui il Soggetto, nel *boudoir* attiguo alla camera di Léa, è in attesa di poter finalmente usufruire delle grazie dell'amata. Ebbene, lì, in quel punto, in quel momento, il Soggetto riflette e si ripiega sulla propria corporalità in questo modo: «depuis le boulevard Sébastopol, voilà presque six heures que je n'ai pas uriné; le cabinet est à gauche dans l'antichambre» ecc.

A parte Rabelais e Sade, non credo che il verbo della minzione abbia altri aditi nella letteratura, diciamo, ufficiale. Li avrà, con supplementi di altre urgenze corporali e scatologie varie, proprio nei monologhi di Leopold Bloom.

Con l'inaugurazione, nei *Lauriers*, del monologo interiore, la circoscritta e circostanziatissima durata temporale che ne è la cornice, alcune specifiche caratteristiche della lingua, sospesa fra linguaggio e perdita di linguaggio, non sarà illecito supporre che anche questa frase del protagonista del singolare romanzo, depositaria di una così inconsueta informazione fisiologica, porti il suo contributo alle multiformi, inaudite, orchestrazioni verbali dell'*Ulysses*.

2. «Paludes» e l'insignificanza del senso

Collocata da Nathalie Sarraute, in *L'ère du soupçon*, fra «le opere più importanti del nostro tempo» – insieme alla *Recherche* di Proust, al *Miracle de la rose* di Genet, al *Voyage au bout de la nuit* di Céline –, da altri critici addirittura ritenuta il capolavoro di André Gide (1869-1951), la smilza e tuttavia acuminata opera intitolata *Paludes* (1895) rappresenta comunque, dal punto di vista della sua tipologia, uno dei vertici (e forse l'apice) di quella «sperimentalità incessante» (parola di Contini per altro autore) che contrassegna l'intero percorso di Gide, dal giovanile *Traité du Narcisse* al postremo *Thésée*: sperimentalità dei generi, degli stili, della lingua, dei registri espressivi ecc.

Qui, la sperimentazione gidiana si manifesta secondo due

modalità, sotto ogni aspetto, trasgressive: il metadiscorso e la composizione per iterazione e variazione di un numero prefissato di nuclei tematico-lessicali. Diciamo subito che si tratta di modalità che, nel secolo successivo, conosceranno importanti e forse definitivi investimenti (come si vedrà); non solo, ma che entrambe minano alla base qualsiasi forma di narratività, intesa come percorso temporale e progressivo (lineare), fondato su eventi, personaggi e azioni che ne determinano la rappresentazione.

Esaminiamole partitamente.

Il metadiscorso ha, per esempio, una sua applicazione squisita in quel piccolo gioiello che precede immediatamente *Paludes*, e che è *La Tentative amoureuse* (1893): ove la sottolineatura dell'atto della scrittura (il metadiscorso, appunto) è pressoché incessante, determinando un disinvestimento globale della realtà rappresentata in quanto mimesi del mondo e delle azioni, e, per ciò stesso, in quanto luogo e manifestazione della «verità». Così, ad esempio, per la storia di Luc e Rachel (argomento del libro), «Luc et Rachel s'aimèrent; pour l'unité de mon récit, ils ne firent même rien d'autre». In una prospettiva del genere, il discorso narrativo stesso è suscettibile di subire modifiche decisamente arbitrarie rispetto al tema, o incertezze di formulazione di questo tipo: «ils marchaient en songeant – j'allais dire: pensifs».

Ma l'operina, per esplicita dichiarazione di Gide nel *Journal*, include anche quella modalità di esercizio del metadiscorso non più a livello della lingua ma a livello della struttura, quella modalità dunque che è la reduplicazione speculare (o *mise en abîme*) del rappresentato: qui, nella *Tentative*, con effetto di capovolgimento dell'assiologia. Se Luc e Rachel – dice Gide – non realizzano il loro desiderio di penetrare nel parco, di cui continueranno ad ammirare il cancello che i raggi del sole fanno riverberare come se fosse d'oro, lo scrittore, scrivendo di questo loro desiderio rimasto inevaso, realizza invece il proprio. E aggiunge: «J'aime assez qu'en une oeuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre». (Segue il brano citatissimo ove Gide espone, a tutte lettere, le procedure della *mise en abîme* in varie opere, letterarie e figurative.)

Ovviamente, entrambe le procedure, metadiscorso e reduplicazione speculare, comportano – come si è detto – la

destabilizzazione della realtà rappresentata. Quanto più questa – nei suoi contenuti, personaggi, situazioni ecc. – si rivelerà carica di senso e di valori, e tanto più l'operazione destabilizzante effettuata tramite le due procedure risulterà incisiva. Qualora i contenuti del rappresentato si diano invece come assiologicamente deboli, quale, appunto, è il caso della *Tentative amoureuse*, l'operazione disassemblante si risolverà nella preziosità del gioco, nell'elegante esercizio di una letteratura presa, per così dire, allo stato puro. Contenuti assiologicamente marcati saranno quelli, messi in rappresentazione, dei *Faux-Monnayeurs*, ove una vasta galleria di caratteri (riferiti principalmente agli intellettuali e ai giovani studenti della Parigi anteriore alla prima guerra mondiale) e una complessa rete di situazioni e di problemi (etico-sociali), risultano implacabilmente contestati, nelle loro assise di «verità», dalle procedure precitate, ove metadiscorso e reduplicazione speculare appaiono spinti e moltiplicati sino all'iperbole, con effetti potenti e magari conturbanti di derealizzazione referenziale.

Con *Paludes*, la situazione cui si applicano queste stesse procedure non corrisponde né all'uno né all'altro dei due casi qui segnalati: quello della *Tentative*, caratterizzato, per la gracilità dei contenuti rappresentati, dal gioco della letterarietà; quello dei *Faux-Monnayeurs*, caratterizzato, per la pregnanza dei contenuti assunti, dalla violenza dell'esautorazione semantica della rappresentazione in quanto depositaria di realtà e, al limite, di «verità».

Qui, con *Paludes*, la situazione operativa si presenta come improntata al massimo della radicalità, quale si avrà, come vedremo, in alcune esperienze «narrative» (o antinarrative) fra le più radicali, appunto, del Novecento.

Ci sia concesso riportare quanto avemmo a scrivere, in proposito, in un lontano saggio su Gide (ora in *Enunciazione e racconto*):

L'istanza meta-operativa, che normalmente sottolinea l'arbitrarietà della configurazione semantica, è qui [in *Paludes*] impegnata, paradossalmente, a evidenziare la produzione di una *insignificanza del senso* (insignificanza che sembrerebbe del resto confermata dall'epigrafe dedicatoria a Eugène Rouart: «satire de quoi»). Siamo di fronte, insomma, a una sorta di contraddizione in oggetto: per cui il gesto che dovrebbe spostare violentemente la totalità d'una rappresentazione, si trova ad applicarsi all'interno del non-rappresentato, del non-costituito.

Fine dell'autocitazione, che confermiamo interamente previa la descrizione – qui appresso – di quanto lì è designato come «non-rappresentato», «non-costituito».

Nell'ambito d'una tenue, ma indicativa, strutturazione temporale di sei giornate consecutive (dal martedì alla domenica), il Narratore (anonimo) registra gli avvenimenti delle sue giornate, dal va e vieni degli amici alle di lui visite all'amica Angèle; dalle conversazioni e dai racconti suoi e degli stessi alla propria attività di scrittore impegnato a redigere *Paludes*, vale a dire il *Journal de Tityre ou Paludes*, come recita il primo brano riportato. Si dà così, già sul piano di base, la sintomatica reduplicazione speculare del libro di Tityre nel libro del Narratore, i cui brani si riflettono nei rispettivi testi. Così, ad esempio, nel *Journal de Tityre ou Paludes*, la descrizione, fatta in prima persona da Tityre, del giardino e dello stagno circostanti la casa, si reduplica nel *Jardin des Plantes*, meta frequente del Narratore per documentarsi su certe specie di piante acquatiche da inserire in *Paludes*. E così via.

Si tratta insomma di una fitta serie di reduplicazioni, dal piano tematico al piano lessicale, le quali, oltre a instaurare le istanze dislocanti del metadiscorso sia sul piano delle strutture sia sul piano propriamente linguistico (piano degli enunciati), comportano in aggiunta – come abbiamo segnalato più indietro – anche le istanze di una costruzione per iterazione di nuclei tematico-lessicali – in analogia (forse) con le composizioni seriali della musica più innovativa della modernità –, con effetti paralleli di totale distruzione, o dissoluzione, della narratività.

D'altra parte, proprio l'inconsistenza dei contenuti assunti (vaniloquio degli intellettuali e vacuità dei loro incontri col Narratore, vacuità e inconsistenza di quest'ultimo, in sé e nei suoi rapporti con l'amica Angèle, e così via) determina quell'insignificanza del senso che il metadiscorso e le procedure di iterazione si trovano – paradossalmente – non tanto a contestare quanto a esibire, a evidenziare al quadrato.

Si dà così una sorta di radicalità del negativo, che troverà la sua genealogia novecentesca più appropriata in alcune fra le più radicali (appunto) esperienze narrative, o antinarrative, del secolo, quali quelle del primo Robbe-Grillet: e precisamente le esperienze attestate da *Les Gommès* (1953), *Le Voyeur* (1955),

La Jalousie (1957), *Dans le labyrinthe* (1959), probabilmente il suo capolavoro.

In questo romanzo, la costruzione (antinarrativa) per iterazione di nuclei o cellule tematiche, con implicite variazioni o sovrapposizioni confusive degli elementi (i movimenti del soldato o del bambino per le stesse strade e ambienti, le descrizioni degli stessi, la reversibilità fra la supposta realtà della scena, o della vicenda, e la finzione delle medesime quale è raffigurata in un quadro ecc.), tale costruzione – totalmente destituita di *télos* – sembra ricalcare alla lettera quella di *Paludes*: ove si dà un analogo movimento, a-teleologico, dei personaggi da un luogo all'altro, con sovrapposizioni degli stessi e, *in primis*, la sovrapposizione di Tityre con altre figure.

Fuoruscito dalla prima *Ecloga* di Virgilio, della quale il Narratore recita, sin dall'*incipit*, due versi (di Melibeeo a Tityro), il personaggio-autore del *Journal de Tityre ou Paludes* si scambia sia col Narratore in prima persona, intento a redigere *Paludes*, sia con un amico di questi, Richard, che ne è, in effetti, l'opposto, sia infine – con curiosa, stupefacente anticipazione della teoria dei pronomi di Benveniste – con la terza persona del pronome personale.

Ecco gli occorrimenti circa quest'ultimo punto.

Si tratta di una ripresa con variazioni, da parte di Valentin, amico del Narratore, di un'affermazione precedente di quest'ultimo.

Così il Narratore, impegnato, nel corso di una serata di intellettuali a casa di Angèle, a spiegare che cosa è *Paludes* (il *Leitmotiv* del libro è infatti: «Tiens! tu travailles?». Je répondis: «J'écris *Paludes*»):

Paludes, c'est l'histoire [...] de l'homme normal, celui sur qui commence chacun; – l'histoire de la troisième personne, celle dont on parle – qui vit en chacun, et qui ne meurt pas avec nous. – Dans Virgile il s'appelle Tityre.

E così Valentin nel corso della stessa serata:

Lui, l'homme normal, savez-vous qui c'est: c'est la troisième personne, celle dont on parle.

[...]

Dans Virgile, elle s'appelle Tityre; c'est celle qui ne meurt pas avec nous, et vit à l'aide de chacun.

D'altra parte, la ripresa capitale dell'inizio dell'operina nella conclusione della stessa segnala che il libro, *Paludes*, lungi dall'essere concluso, non è mai stato scritto; o, se è stato scritto, adesso è sottoposto ad un'operazione di negazione, di cancellazione.

Ecco, anche qui, i due passi a raffronto, quello dell'*incipit* e quello della conclusione.

L'incipit:

Vers cinq heures le temps fraîchit; je fermai mes fenêtres et je me remis à écrire.

A six heures entra mon grand ami Hubert; il revenait du manège.

Il dit: «Tiens! tu travailles?»

Je répondis: «J'écris *Paludes*».

La conclusione:

A cinq heures – j'allai voir mes pauvres. – Puis, le temps fraîchissant, je rentrai – je fermai mes fenêtres et me mis à écrire...

A six heures, entra mon grand ami Gaspard.

Il revenait de l'escrime. Il dit:

«Tiens! Tu travailles?»

Je répondis: «J'écris *Polders*...».

La variante lessicale di *paludes*, e cioè *polders*, che ne è un sinonimo, e così le altre, onomastiche (Hubert-Gaspard), e di azione («il revenait du manège» – «il revenait de l'escrime»), non rappresentano altro che la sottolineatura ironica, e argutamente distruttiva, della reduplicazione.

Così, la negatività radicale che impronta sia i romanzi citati di Robbe-Grillet sia *Paludes*, che ne è la prima matrice (e poco importa se riconosciuta o meno), si ripercuote sulle opere che ne sono portatrici nelle forme della loro contestazione. Ecco quanto in proposito afferma Gide nella prefazione alla seconda edizione di *Paludes* (1897), in seguito non più ristampata: «J'aime aussi que chaque livre porte en lui, mais cachée, sa propre réfutation [...] J'aime qu'il porte en lui de quoi se nier, se supprimer lui-même».

Se l'esperienza estrema e specifica di *Paludes*, fatta propria da Robbe-Grillet attraverso la ripresa di analoghe modalità operative, sarà quella dell'*opera che gira a vuoto*, il cui orientamento immanente e paradossale sta nella sua stessa negazione, per le

procedure più generali di cui dà atto, nelle forme preclare che abbiamo descritto, quali l'impiego a oltranza del metadiscorso (della *mise en abîme*) e la pratica combinatoria di predeterminati gruppi semantico-lessicali, essa si ripercuoterà, in forme e applicazioni varie, per tutto il secolo successivo. Si pensi che il metadiscorso non solo trova, nei *Faux-Monnayeurs* dello stesso Gide, il suo investimento più totalizzante e magari estremo, ma che la *Recherche* medesima lo sottende, se il Narratore, nell'*explicit* del grande libro, parla di un'opera da scrivere e da porre sotto l'insegna del Tempo, quando essa sta già tutta intera alle sue spalle, fissata per sempre nella potenza di una scrittura senza esempi; mentre, per le procedure combinatorie, saranno le cosiddette avanguardie o neoavanguardie della seconda metà del secolo a farsene depositarie e a sfruttarne le potenzialità, sia nella prosa sia nella libertà delle nuove invenzioni poetiche.

3. Jarry e i «romanzi» dell'inconscio

Parzialmente occultata dall'invenzione teatrale – grottesca e grandiosa – di *Ubu*, nonché dalle elucubrazioni allucinate ed esilaranti del dottor Faustroll, l'opera propriamente (o impropriamente) narrativa di Alfred Jarry (1873-1907) conta almeno due folgoranti prove da lui stesso esplicitamente designate come «romanzi»: *Les Jours et les Nuits* (1897) e *L'Amour Absolu* (1899).

Satira, il primo, di un'esperienza militare vissuta dall'autore, esso innesta, su questo canovaccio narrativo di fondo, e senza soluzione di continuità, una serie di «registrazioni» di stati sottratti alla coscienza, e relativi sia al sonno (al sogno), sia a fenomeni di catalessi, sia a esperienze di ipnosi e di allucinazione (anche da droga). Il tutto sulla base di uno sdoppiamento del Soggetto, Sengle (da *singulum*, come segnala una nota d'autore), nel proprio fratello Valens.

Con *L'Amour Absolu* («une des concrétions les plus extraordinaires de la chose écrite»: M. Arrivé), il tema dello sdoppiamento del Soggetto corrisponde alla struttura stessa del libro. Per cui il protagonista Emmanuel Dieu, condannato a morte e isolato in una cella del carcere della Santé (nella «pietra a stella» della prigione), può essere, sì, in attesa della morte, ma anche semplicemente del sonno e del sogno: e in

questo caso, la prigionia sarebbe il suo stesso cranio. Inoltre, come designa il suo nome, egli è anche Dio, di cui ripercorre, nel delirio alla terza persona del racconto (il pronome *il*, in corsivo, è la prima parola del libro), l'incarnazione, dalla nascita alla vita adulta e alla morte, in parallelo con la propria vita di giovane liceale che diventa uomo, ma i cui genitori si chiamano Joseph e Marie, essi stessi sottoposti a continui sdoppiamenti. Joseph, oltre a falegname, è anche notaio, e cioè l'uomo della scrittura o delle scritture, mentre Marie, la Vergine Madre, Miriam in ebraico, è anche Varia, quale si denomina nel dialetto della Bretagna, regione nativa dell'autore. Desiderata incestuosamente da Emmanuel, essa sembra neutralizzare l'incesto per il fatto di essere «vergine madre», e per ciò stesso di non essere madre.

Non forniamo, della struttura del libro, che questi brevi, approssimativi cenni di orientamento. Giacché, come nel «romanzo» precedente, anche nell'*Amour Absolu*, il testo è «un agglomerato mostruoso di scene la cui proliferazione distrugge ogni possibile verità sulla quale fondare il racconto e la storia» (così Brunella Eruli nel suo importante studio su Jarry).

Da tali cenni risulterà comunque evidente che il perno dell'operazione narrativa o, meglio, testuale di Jarry è costituito da una *quête* tesa a circoscrivere l'identità del Soggetto al di fuori delle coordinate logico-normative che abitualmente concorrono a definirlo. Jarry indaga su tale identità attraverso quelli che abbiamo designato come stati sottratti alla coscienza: precisamente, alla coscienza cosciente. E cioè, ripetiamo, attraverso gli stati di sogno, di allucinazione, di catalessi, di ipnosi, perseguiti e presentati all'interno di strutture pseudo-diegetiche (*Les Jours et les Nuits*) o in concorrenza con la loro contemporanea distruzione (*L'Amour Absolu*). Al Soggetto cartesianamente circoscritto nella sua identità logico-razionale, garantita dal *cogito*, Jarry fa subentrare non tanto l'idea, e nemmeno l'immagine, quanto piuttosto il «fantasma» di un Soggetto quale si rivela negli stati precitati, e che si tratterebbe non tanto di rappresentare (il che comporterebbe un ritorno all'identificazione cartesiana) quanto di designare nella sua stessa irrepresentabilità.

Prima di precisare quest'ultimo punto, sarà opportuno sottolineare quanto una posizione quale quella sin qui descritta si apra alla più bruciante esperienza novecentesca.

E *in primis* all'esperienza surrealista (Breton, nel *Manifesto* del '24, citerà Jarry nella genealogia ascendente del movimento, e poi lo includerà nell'*Anthologie de l'humour noir*), almeno per quanto riguarda gli aspetti teorici: l'attenzione al sogno e al cosiddetto «inconscio», il ricorso alla scrittura automatica per registrarne le istanze e l'eventuale manifestazione. Ma il sogno, per i surrealisti, è semplicemente il ricordo del sogno o il racconto del sogno (processo secondario, nella terminologia freudiana) e non, purtroppo, la «scena del sogno» (processo primario); mentre, per quanto riguarda la scrittura automatica, questa non implica nessuna ricerca o invenzione sul piano formale, il solo suscettibile di restituire ciò che sta sotto la soglia della coscienza e rappresenta il Soggetto nella sua stessa irrepresentabilità.

Malgrado l'incredibile massa di proposizioni rivoluzionarie sul sogno, l'inconscio e così via, nulla è meno rivoluzionario, nei surrealisti, della loro scrittura. Che si presenta sottomessa, sempre, alla norma della linearità discorsiva anche là dove includa contenuti assurdi, paradossali o concettualmente irricevibili. Se io dico: «questa tavola rotonda è quadrata», faccio semplicemente un'affermazione contraddittoria dentro la logica del discorso.

L'inconscio agisce non sul piano dei contenuti ma sul piano delle forme. È su queste che bisogna intervenire. Non tanto – ripetiamo – per fornirne la rappresentazione (impossibile) quanto per presentarne le strutture: diciamo, le modalità secondo le quali si articola.

Così, è nel sommovimento impresso alle strutture – quelle, grandi, della composizione testuale e quelle, minori, della frase – che si dirà l'irrepresentabilità del Soggetto, la sua non-figura.

Ed è infatti sulle strutture che interviene Jarry.

Se il Soggetto, di norma, si riconosce in una storia (nel racconto di una storia), in *Les Jours et les Nuits* non si riconoscerà nel racconto di una storia perché non vi è racconto né storia (le sequenze del sogno, le scene di allucinazione e di catalessi intervengono nella diegesi allo stesso titolo di una qualsiasi modalità narrativa). Se il Soggetto, per statuto di appartenenza, si riconosce nel nome proprio, nell'*Amour Absolu* egli si dovrà confrontare con una moltiplicazione di nomi, e sarà obbligato ad assistere ad una clamorosa decostruzione del «proprio».

Questo, per quanto riguarda le strutture grandi del testo, o le articolazioni compositive. E per quanto riguarda le strutture minori, diciamo la frase, ebbene questa si costruisce a partire dall'inserimento di isotopie non grammaticalizzate (solo semantiche, o connotative) all'interno dell'isotopia sintattica di base. Qualora il processo si effettui senza sovvertire quest'ultima si assiste all'espansione-esplosione metaforizzante della scrittura su di sé, con effetti di dissipazione-occultamento del Soggetto: effetti che possono anche essere del genere euforizzante, come nell'esempio che proponiamo (da un episodio della vita di caserma in *Les Jours et les Nuits*). Qui, l'isotopia di base relativa alle scarpe troppo larghe date in dotazione alla recluta (il protagonista Sengle), risulta intaccata ma non compromessa sintatticamente dall'isotopia marittima e poi sportiva, entrambe non grammaticalizzate:

Et il s'enlisa dans des boîtes de cuir de vingt-trois centimètres, laissant place au roulis et au tangage, râpant le talon de leur flux et forçant le cou-de-pied à des gymnastiques inconscientes pour les retenir, avec l'hypocrisie d'un capitonnage de viscosité noire.

Un esempio analogo di strutturazione poli-isotopica senza sovvertimento dell'isotopia di base, ma ove l'effetto è, invece, disforico, è il seguente (dall'*Amour Absolu*), ove si dà la sovradeterminazione connotativa di una natura metallizzata, offensiva e guerriera, che si può considerare discesa dal Rimbaud di certe *Illuminations*:

Varia ne rencontre, dans son chemin descendant, que des plantes et des bêtes.

Toutes redoutables.

Sur le plateau, avant le versant, les *janiques* [ajoncs: dial.] dont les fleurs d'or sont montées, pierre pour métal, en épingles d'émeraude.

Les genêts plus benins, mais artificiellement fortifiés d'abeilles.

Les épines émoussées par le soleil renouvelées par les grandes lances des feux aux cendres d'engrais.

Les cloportes méticuleusement cuirassés.

Les escarbots de deuil crachaient leur sang, comme une cervelle fraîche s'éclabousse.

Aux épines et aux flammes, la colline accentuant aigu sa chute, succédèrent les glaives des glaïeuls, des herbes tranchantes et les lacets des racines compliquées.

Il brano comporta altresì un interessantissimo fenomeno: la trasformazione di una delle parti del discorso: l'aggettivo con valore e funzione di avverbio (*aigu*).

Molto spesso, però, l'inserimento di isotopie connotative non grammaticalizzate determina il disassestamento completo dell'isotopia sintattica di base.

Un esempio da *Les Jours et les Nuits*, estrapolato dal capitolo *Consul romanus*, che sviluppa sintomaticamente le scene di un processo onirico, o di uno stato di allucinazione. In questo caso, l'isotopia dell'/umano/, e più precisamente della /corporalità/, riferita a Valens (fratello, o doppio, di Sengle) mentre fa il bagno in una piscina termale, viene totalmente compromessa nella propria struttura sintattica dall'inserimento di isotopie connotative che ne minano il fondamento: e precisamente da una isotopia inerente al /minerale/, che a sua volta risulta doppiata da una isotopia del /ligneo/ e della connessa lavorazione:

les cheveux pareils à un trou sur la fumée chaude, et qu'essayait d'imiter le minerais. Si l'on pouvait raboter le diamant noir, il s'était coiffé des copeaux.

Una traccia di lettura approssimativamente normalizzante, a puro scopo didattico, potrebbe essere la seguente: i riccioli (*les copeaux*) di Valens, divenuti, per il bagno caldo, come altrettanti «trucioli» (*copeaux*) di un diamante nero sottoposto a piallatura.

E tuttavia – in questa splendida costruzione poli-isotopica interamente destrutturata – nessuna rappresentazione è concessa ove il Soggetto sia in grado di riconoscersi. Come nel sogno – di cui l'esempio qui proposto riflette mirabilmente la struttura –, il Soggetto è presente ovunque ma non si proietta (non si identifica) in nessun luogo della manifestazione (verbale o visiva).

Lo stesso valga per quest'altro esempio che ora proponiamo, da *L'Amour Absolu*, ove la successione di isotopie connotative destrutturanti, si attua in un seguito di circostanziali, da far inorridire Flaubert, le quali funzionano qui come altrettanti dispositivi volti a distanziare progressivamente l'oggetto di riferimento:

Varia n'est blanche que de la blancheur de feu des filles qui sont l'épanouissement du Gulf-Stream.

Per completare, almeno approssimativamente, la descrizione della fenomenologia, possiamo anche aggiungere che, nel testo di Jarry, e proprio in relazione ad analoghi occorrimenti nel testo del sogno o nelle esperienze di allucinazione da droga e negli stati di ipnosi, si danno anche fatti di sostituzione diretta della lettera. Così, nell'*Amour Absolu*, per il referente «occhi», il metaforizzante «lupi»: «les deux loups de diamant noir [...] sous les deux sourcils d'Emmanuel». Cui si accosterà quest'altro analogo occorrimento, sempre relativo al referente «occhi», ma ora assunto nella sua funzione di elemento cardine del processo di ipnosi: «[...] il lâche – oh, si doucement, les deux noirs Muets de son regard. / – Dodo, chuchote-t-il».

Ancora alle isotopie connotative disassestanti del «nero» e dello «sguardo», si richiamerà la sequenza che precede quella qui citata, attestando una sorta di continuità nelle tipologie dei connotatori (quasi un sistema espressivo di seconda articolazione):

Mais soudain quelque chose de noir – la banalité ou la fatalité du disque d'ombre après avoir fixé le soleil –, comme d'une guedoufle dont on verse, choit des pupilles d'Emmanuel dans les pupilles de Varia.

La lie de l'Amour, qui est la Peur.

Varia tremble comme sous une neige, dans une nuit à voir la neige noire.

Sono dunque le forma che riflettono le strutture dell'inconscio e del sogno, entro cui il Soggetto sperimenta la propria scissione e, per ciò stesso, la propria irrepresentabilità nei termini classici (cartesiani) del concetto e dell'appartenenza a sé. Per cui la vera posterità, la vera genealogia novecentesca di Jarry sarà non tanto quella surrealista (che potrà essere riconosciuta – come abbiamo avvertito – nelle posizioni teoriche ma non certo nei risultati della scrittura) quanto quella, grandiosa e conturbante, dell'esperienza di Antonin Artaud (che comunque partecipò, almeno inizialmente, dell'attività e dei progetti del movimento): dalla moltiplicazione dell'identità onomastico-esistenziale («Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, / mon père, ma mère / et moi»), proiettata anche nel personaggio mostruoso e stupefacente di Héliogabale, alle riflessioni e sperimentazioni circa gli stati sottratti alla coscienza, come ad esempio quelli del sogno («je me livre à la fièvre des rêves,

mais c'est pour en retirer de nouvelles lois. Je recherche la multiplication»; dalle esperienze del vuoto e dello spossamento di sé («la dépossession de ma substance vitale, [...] la perte physique et essentielle [...] d'un sens»), alle grandi frasi poli-isotopiche, superbe di invenzione e di potenza formale, e direttamente connesse all'*inexprimable*, di cui si vuol dare qui, a titolo dimostrativo, qualche esempio (che trarremo dai testi pubblicati sulla rivista «La Révolution surréaliste» e poi raccolti nel volume *L'Art et la Mort*, 1929):

voici que l'on ne sait quelle humidité d'une eau de fer ou de pierre ou de vent te rafraîchit incroyablement et te soulage la pensée, et toi-même tu coules, tu te fais en coulant à ta mort, à ton nouvel état de mort;

quand le goût terreux de tes lèvres [della morte e dell'amata] viendra-t-il à nouveau frôler l'anxiété de mon esprit? La terre est comme un tourbillon de lèvres mortelles. La vie creuse devant nous le gouffre de toutes les caresses qui ont manqué;

le feu de langues. Le feu tissé en torsades de langues, dans le miroitement de la terre qui s'ouvre comme un ventre en gésine, aux entrailles de miel et de sucre. De toute sa blessure obscène il bâille ce ventre mou, mais le feu bâille par-dessus en langues tordues et ardentes qui portent à leur pointe des soupiraux comme de la soif.

La vera genealogia di Jarry sarà dunque quella che vede, sulla linea ascendente, il Rimbaud delle *Illuminations* e magari dei *Derniers vers*, per gli aspetti propriamente poli-isotopici della testualità; e, sulla linea discendente, l'esperienza linguistico-esistenziale – unica e sconvolgente – di Artaud, di cui danno testimonianza i brani qui riportati. Progetto e risultato comune: la destrutturazione della realtà normalmente percepita, e del Soggetto che se ne fa carico, attraverso le concrezioni verbali che abbiamo indicato, e che sottendono l'istanza potente del vuoto e il senza-fondo (l'*abyssos*) del linguaggio.

Conclusione

Il Novecento e il linguaggio

Caratterizzato dall'importanza centrale che vi ha assunto il linguaggio, il Novecento ospita due opere narrative fra le più insigni della storia letteraria, le quali si pongono, a un tempo, come altrettanti monumenti innalzati, appunto, al linguaggio: la *Recherche* di Proust e l'*Ulysses* di Joyce. La prima, in quanto luogo dell'incomparabile, grandiosa frase ipotattica intesa a riprodurre, nella sua struttura circolare, i labirinti di una memoria ripiegata su se stessa insieme al proprio universo; la seconda, in quanto campo d'azione di una pluralità di idiomi, di stili e di saperi, impegnati a comporre il profilo mobilissimo di una figura di senso espansa senza tregua fuori di sé e, per ciò stesso, partecipe delle infinite modalità dell'esistere.

Tra la parola accentrante della *Recherche* e quella irradiante dell'*Ulysses*, la parola sconvolta e straziata, la parola impronunciabile di Antonin Artaud.

Da lì, prenderà il via una terza opera narrativa ispirata al linguaggio, anch'essa fra le maggiori del secolo: quella di Samuel Beckett. Ove la parola sarà parola di mormorio e afasia, poiché nata dal silenzio e rivolta al silenzio, che ne rappresenta la fisiologia costitutiva (Blanchot).

È la parola in cui si raccoglie il senso ultimo del linguaggio in quanto sigillo di un enigma: l'enigma dell'essere.

Dell'enigma del linguaggio in quanto enigma dell'essere, tutte le opere importanti del secolo porteranno la marca: dal monologo sincopato e «tutto esteriorizzato» (Contini) di Céline alla scrittura sontuosa e funebre di Genet, dalle conversazioni e sottoconversazioni di Nathalie Sarraute all'enunciazione abissale e interminabile di Claude Simon. E non sarà un caso se proprio le opere, per così dire, capostipiti del Novecento, quelle, già citate, di Proust e di Joyce, di quell'enigma sapranno custodire i volti segreti e silenziosi, mutevoli e differenziati, sotto le specie, sotto le spoglie, di altrettante epifanie senza rivelazione.

Bibliografia

essenziale

Bibliografia essenziale

Opere generali

- Dictionnaire des Littératures de langue française*, sous la direction de J.-P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, 3 voll., Paris, Bordas, 1984.
- Dictionnaire des Oeuvres littéraires de langue française*, sous la direction de J.-P. de Beaumarchais et D. Couty, 4 voll., Paris, Bordas, 1994.
- Macchia, G., de Nardis, L. e Colesanti, M., *La letteratura francese*, tomo III, *Dall'Illuminismo al Romanticismo*, Firenze, Sansoni-Milano, Accademia, 1974.
- Macchia, G., Colesanti, M., Guaraldo, E., Marchi, G., Rubino, G. e Violato, G., *La letteratura francese*, tomo IV, *Dal Romanticismo al Simbolismo*, Milano, Accademia, 1987.
- Storia della civiltà letteraria francese*, diretta da Lionello Sozzi, vol. II, *Dall'Illuminismo all'Ottocento*, Torino, Utet, 1993.

Letteratura critica

- Aa.Vv., *Antimimesis. Tendenze antirealiste nel romanzo francese di fine Ottocento*, a cura di G. Bogliolo e P. Toffano, Fasano di Brindisi, Schena, 1997.
- Aa.Vv., *Simbolismo e naturalismo: un confronto*, a cura di S. Cigada e M. Verna, Milano, Vita e Pensiero, 2006.
- Agosti, S., *Tecniche della rappresentazione verbale in Flaubert*, Milano, Il Saggiatore, 1981.
- *Enunciazione e racconto. Per una semiologia della voce narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1989.
 - *Critica della testualità*, Bologna, Il Mulino, 1994.
 - *Lecture de «Prose pour des Esseintes» et de quelques autres poèmes de Mallarmé*, Chambéry, Comp'Act, 1998.
 - *Storia e racconto: l'esperimento flaubertiano di «Hérodias»*, in «Strumenti critici», 115, settembre 2007.
- Alain (É.-A. Chartier), *Propos de littérature*, Paris, Paul Hartmann, 1957.

- Aragon, L., *Actualité de Maurice Barrès*, in *La Lumière de Stendhal*, Paris, Denoël, 1954.
- Arrivé, M., *Les Langages d'Alfred Jarry*, Paris, Klincksieck, 1972.
- *Lire Jarry*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1976.
- Auerbach, E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, vol. II.
- Autrand, M., *L'Humour de Jules Renard*, Paris, Klincksieck, 1978.
- Barbérès, P., «Le Père Goriot» de Balzac. *Écriture, structures, significations*, Paris, Larousse, 1972.
- *Prefazione a H. de Balzac, La Cousine Bette*, Paris, Gallimard, 1972.
- Barthes, R., *Michelet par lui-même*, Paris, Seuil, 1954.
- *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de Sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Seuil, 1978.
- *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- Barthes, R., Kaiser, W., Booth, W.C. e Hamon, Ph., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- Bataille, G., *La Littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, 1957.
- Baudelaire, Ch., *Critique littéraire*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961.
- Benveniste, É., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966 (vol. I) e 1974 (vol. II).
- Bergez, D., *Prefazione a A. Daudet, Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon*, Paris, Gallimard, 1987.
- Binni, L., *Introduzione a H. de Balzac, Papà Goriot*, Milano, Garzanti, 1990.
- Binswanger, L., *Sogno ed esistenza*, con introduzione di M. Foucault, Milano, Se, 1993.
- Blanchot, M., *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- Blancquart, M.-Cl., *Prefazione a A. France, Les Dieux ont soif*, Paris, Gallimard, 1989.
- Blin, G., *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954.
- Bongiovanni Bertini, M., *Introduzione a H. de Balzac, La Commedia umana*, Milano, Mondadori, 1994, vol. I.
- Borges, J.-L., *Altre inquisizioni*, in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1984 (vol. I) e 1985 (vol. II).
- Bourneuf, R. e Ouellet, R., *L'Univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- Breton, A., *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966.

- Butor, M., *Répertoire, I*, Paris, Éditions de Minuit, 1960.
- *Improvisations sur Flaubert*, Paris, Éditions de la Différence, 1984.
- Cacciavillani, G., *La civiltà letteraria francese*, Roma, Carocci, 2001.
- *Jules Verne. L'isola misteriosa*, Torino, Lindau, 1990.
 - Prefazione a J. Verne, *Viaggio al centro della terra*, Milano, Bur, 1991.
- Castex, P.-G., *Introduzione* a A. Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels et Nouveaux contes cruels*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1968.
- Castex, P.-G. e Raitt, A., *Introduzione*, note e apparati critici alle *Oeuvres complètes* di A. Villiers de l'Isle-Adam, 2 voll., Paris, Gallimard, 1986.
- Citron, P., *Introduzione* all'edizione italiana di H. de Balzac, *Splendori e miserie delle cortigiane*, Torino, Einaudi, 1991 (trad. di M. Ferro).
- Cocteau, J., *Visites à Maurice Barrès*, in *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926.
- Colesanti, M., *Stendhal. Le regole del gioco*, Milano, Garzanti, 1983.
- Contini, G., *Espressionismo letterario*, in *Ultimi esercizi ed elzeviri* (1968-1987), Torino, Einaudi, 1988.
- *Diligenza e voluttà. Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini*, Milano, Mondadori, 1989.
- Curlius, E.R., *Balzac*, Milano, Il Saggiatore, 1969.
- Deleuze, G., *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- Dotoli, G., *Autobiographie de la douleur. Léon Bloy écrivain et critique*, Paris, Klincksieck, 1998.
- Erba, L., *Introduzione* a J. Verne, *Viaggio al centro della terra*, Roma, Theoria, 1983.
- Eruli, B., *Jarry: i mostri dell'immagine*, Pisa, Pacini, 1982.
- Fernandez, D., *Prefazione* a A. Dumas, *Vingt ans après*, Paris, Gallimard, 1975.
- Foucault, M., *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- *La Bibliothèque fantastique*, in Aa.Vv., *Flaubert*, textes recueillis et présentés par R. Debray-Genette, Paris, Didier, 1970.
- Gardair, J.-M., *Prefazione* a A. de Lamartine, *Graziella*, Paris, Gallimard, 1979.
- *Prefazione* a J. Renard, *L'Écornifleur*, Paris, Gallimard, 1979.
- Genette, G., *Figures*, Paris, Seuil, 1966.
- *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
 - *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

- Gide, A., *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1948.
 – *Journal 1939-1949*, Paris, Gallimard, 1954.
- Gourmont, R. de, *Le Livre des Masques*, Paris, Mercure de France, 1921.
 – *Le Deuxième Livre des Masques*, Paris, Mercure de France, 1924.
- Greimas, A.J., *Maupassant. La Sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976.
- Greimas, A.J. e Courtés, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- Guyaux, A., *Prefazione a Sainte-Beuve, Volupté*, Paris, Gallimard, 1986.
 – *Prefazione a P. Bourget, Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Gallimard, 1993.
- Lacan, J., *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
 – *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- Le Roy Ladurie, E., *Prefazione a É. Zola, La Terre*, Paris, Gallimard, 1980.
- Leuwens, D., *Prefazione a A. France, Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs autres récits profitables*, Paris, Flammarion, 1989.
- Lukács, G., *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950.
- Lukács, G., Bachtin, M. et al., *Problemi di teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976.
- Mallarmé, S., *Oeuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par B. Marchal, Paris, Gallimard, 1998 (vol. I) e 2003 (vol. II).
 – *Correspondance complète 1862-1871*. Suivi de *Lettres sur la poésie 1872-1898*, édition établie et annotée par B. Marchal, Paris, Gallimard, 1995.
- Mannoni, O., *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969.
- Mathieu, V., *Goethe e il suo diavolo custode*, Milano, Adelphi, 2002.
- Meininger, A.-M., *Postfazione a H. de Balzac, Le Lys dans la Vallée*, Paris, Gallimard, 1972.
- Millet, D., *Prefazione a J.-K. Huysmans, En Route*, Paris, Gallimard, 1996.
- Picon, G., *Le Roman et la Prose lyrique au XIX^e siècle*, in *Histoire des Littératures III*, sous la direction de R. Queneau, *Littératures françaises, connexes et marginales*, Paris, Gallimard, 1958.
- Poulet, G., *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961.
- Proust, M., *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1971.

- Richard, J.-P., *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.
- *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967.
- Ripoll, R., *Postfazione* e commento a É. Zola, *La Terre*, Paris, Fasquelle, 1984.
- Rosi, I., *L'immagine in trasparenza. Mito, tecniche, natura in Villiers de l'Isle-Adam*, Genève-Paris, Slatkine, 1992.
- *Crudeltà ed ermetismo: l'ironia visionaria di Villiers*, in A. Villiers de l'Isle-Adam, *Nuovi racconti crudeli*, a cura di Ead., Venezia, Marsilio, 1994.
- Rousset, J., *Positions, distances, perspectives dans «Salammbô»*, in «Poétique», 6, 1971.
- Sainte-Beuve, Ch.-A., *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1956 (t. I) e 1951 (t. II).
- Sarraute, N., *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.
- Savinio, A., *Maupassant e «L'Altro»*, Milano, Adelphi, 1975.
- Spitzer, L., *Critica stilistica e storia del linguaggio*, a cura di A. Schiaffini, Bari, Laterza, 1954.
- Taine, H., *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1865.
- Thibaudet, A., *Histoire de la littérature française de 1780 à nos jours*, Paris, Stock, 1936.
- *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935.
- Todorov, T., *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
- Tournier, M., *Prefazione* a J. Vallès, *Le Bachelier*, Paris, Gallimard, 1974.
- Valéry, P., *Variété*, in *Oeuvres*, tome I, Paris, Gallimard, 1957.
- Verlaine, P., *Les Poètes maudits e Les Hommes d'aujourd'hui*, in *Oeuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, 1972.
- Wurmser, A., *Prefazione* a É. Zola, *Germinal*, Paris, Gallimard, 1978.
- *Prefazione* a É. Zola, *L'Argent*, Paris, Gallimard, 1980.
- Zola, É., *Écrits sur le roman*, anthologie établie, présentée et annotée par H. Mitterand, Paris, Librairie Générale Française, 2004.

Indice dei nomi

Indice dei nomi

- Alain (É.-A. Chartier), 130, 141, 142, 153
Alcibiade, 16
Amilcare, 180, 181
Anna d'Austria, 39, 157
Apuleio, L., 74, 81
Aragon, L., 282, 283
Arbasino, A., 267
Arrivé, M., 298
Artaud, A., 226, 303-304, 305
Auerbach, E., 93, 188
Autrand, M., 245
- Bachtin, M., 93, 94, 102, 116, 275
Balzac, H. de, 9, 62, 67, 76, 77, 85, 99, 108-149, 151, 155, 161, 166, 203, 204, 212, 221, 245, 281
Banville, Th. de, 178, 243
Barbérís, P., 128, 145
Barbey d'Aurevilly, J.-A., 225, 230-235, 236, 265, 266
Barrès, M., 247, 263, 278-283
Barthes, R., 20, 39, 68-70, 98, 99, 110, 115, 176, 241, 265, 284, 285
Bataille, G., 30, 68, 226
Baudelaire, C., 15, 62, 64, 65, 66, 117, 148, 149, 193, 210, 232, 259, 276
Beckett, S., 42, 241, 305
Bellini, G., 125, 126
Benveniste, E., 296
Bergez, D., 196
Bergson, H., 243
Bernard, C., 186, 202
Binni, L., 128
Binswanger, L., 84
Bizet, G., 105
Blanche, E., 83
- Blanchot, M., 20, 31, 36, 305
Blancquart, M.-C., 272
Blin, G., 94
Bloy, L., 225, 238-242, 256
Bongiovanni Bertini, M., 126, 133, 134, 140, 144
Bonnard, P., 245
Borges, J.-L., 81, 126, 239, 254, 269, 273
Boulanger, G., 282
Bourget, P., 240, 263, 274-277
Boutella-Agosti, R., 101
Braudel, F., 284
Breton, A., 84, 238, 300
Buñuel, L., 244
Butor, M., 285, 290, 291
Buzzati, D., 241
- Cacciavillani, G., 78, 285
Calvino, I., 268
Camus, A., 96, 235
Canova, A., 234
Carlo I di Inghilterra, 157
Carlo IX di Francia, 103, 104
Castex, P.-G., 228, 229
Cazotte, J., 82
Céline, L.-F., 105, 292, 305
Cervantes, M. de, 195, 273
Cézanne, P., 216, 217
Champfleury (J. Fleury-Husson), 185, 192, 193
Char, R., 48, 245, 246
Chateaubriand, F.-R. de, 12-22, 31, 32, 61
Chatterton, T., 41
Chénier, A., 41, 44
Chopin, F., 154
Citron, P., 136, 138
Claudel, P., 256

- Cocteau, J., 283
 Colesanti, M., 89, 249, 282
 Colet, L., 182
 Colon, J., 81
 Colonna, F., 77
 Constant, B., 15, 31-36, 61
 Contini, G., 63, 225, 292, 305
 Cooper, F., 120
 Corday, Ch., 72
 Cornelio Nepote, 180
 Corot, J.-B.C., 18
 Courbet, G., 185, 192, 193
 Courteline, G. (G. Moinaux), 119, 144

 D'Annunzio, G., 69, 202
 Dante Alighieri, 190
 Darien, G. (pseud. anagrammato di Adrien), 249, 252-256
 Darwin, Ch., 69, 186, 202
 Daudet, A., 185, 193-197, 277
 Debussy, C., 247
 Delessert, V., 105, 107, 108
 Deleuze, G., 219
 Dembowski, M., 89
 Des Forêts, L.-R., 245
 Dickens, Ch., 81
 Diderot, D., 81, 103, 125, 254
 Diodoro Siculo, 180
 Dostoevskij, F., 142, 275
 Dotoli, G., 241
 Dreyfus, A., 281
 Du Camp, M., 172
 Dujardin, E., 287-292
 Dumas, A., 45, 61, 68, 77, 151, 155-158, 161, 163, 284
 Duplan, J., 182
 Duranty, L.E., 185
 Duvignaud, J., 68

 Effiat de Cinq-Mars, H.C., 39
 Enghien, duca di (L.-A.E. di Borbone-Condé), 15-17
 Erba, L., 285
 Erode Antipa, 178
 Eruli, B., 299

 Fabri, A., 31
 Farnese, Ernesto V, 138
 Faulkner, W., 289
 Federico di Prussia, 153
 Fernandez, D., 157

 Flaubert, G., 9, 45, 74, 98, 109, 141, 161, 165-183, 185, 190-192, 211, 253, 268, 276, 277, 302
 Foucault, M., 9, 11, 61, 84, 179, 226, 263, 285
 Fournier, A., 84
 France, A. (J.-A.-F. Thibault), 220, 263, 267-273, 278
 Fromentin, E., 263-265
 Furetière, A., 102

 Gadda, C.E., 210
 Galland, A., 13
 Garcia, M., 153
 Garcia, P., 153
 Gardair, J.-M., 59
 Gaston d'Orléans, 40
 Gautier, T., 61, 65-68, 81, 228, 270
 Genet, J., 253, 292, 305
 Genette, G., 85, 87, 95, 101, 289, 291
 Gide, A., 31, 101, 103, 210, 213, 256, 264, 281, 282, 287, 292-298
 Gilbert, N.-J.-L., 41
 Gilbert, S., 289
 Gobineau, A.-J. de, 263, 265-267
 Goethe, J.W., 15, 23, 142, 153
 Goncourt, E. Huot de, 185, 186-192, 193, 194, 225, 246, 276, 277
 Goncourt, J. Huot de, 185, 186-192, 194, 225, 276
 Gourmont, R. de, 179, 227, 228
 Gracq, J., 114, 140, 227
 Greimas, A.J., 202
 Guglielmi, G., 202
 Guyaux, A., 64

 Halévy, L., 105
 Hanska, É., 109, 142, 147
 Hardenberg, Ch. de, 32
 Hartmann, C.E.R. von, 279
 Haussmann, G.-E., 208
 Haydn, J., 154
 Hemingway, E., 96, 202, 273
 Hoffman, E.T.A., 73
 Hugo, V., 9, 37, 44-56, 61, 67, 159, 163, 182, 203, 204, 278
 Huysmans, J.-K., 186, 205, 225, 229, 235-238

 Jaccottet, Ph., 47
 James, H., 277

- Jarry, A., 254, 287, 298-304
 Jodelle, É., 171
 Joyce, J., 64, 165, 183, 276, 287-292, 305
 Kafka, F., 42
 Kleist, H. von, 276
 Labiche, E., 146, 147, 251
 La Bruyère, J. de, 246
 Lacan, J., 25, 35, 83, 99, 121
 La Fayette, madame de (M.-M. Pioche de la Vergne), 31, 287
 La Fontaine, J. de, 99, 145
 Laforgue, J., 198
 Lamartine, A. de, 37, 57-60
 Lampedusa, G. Tomasi di, 92
 Larbaud, V., 256, 288-291
 La Rochefoucauld, F. de, 31
 Las Cases, E., comte de, 197
 Lautréamont (I. Ducasse comte de), 77
 Le Hir, Y., 64
 Leiris, M., 84
 Lemaître, J., 220
 Leopardi, G., 15, 23, 30, 105
 Le Roy Ladurie, E., 218
 Leuwers, D., 273
 Lindsay, A., 32
 Littré, É., 238
 Lorrain, C., 18
 Loti, P., 263, 277-278
 Luciano, 81
 Luigi XIII di Francia, 39, 43, 68, 156
 Luigi XIV di Francia, 22
 Luigi XVI di Francia, 72
 Luigi Filippo d'Orléans, 111
 Lukács, G., 136, 147
 Mallarmé, S., 44, 45, 47, 65, 74, 197, 227-230, 236, 242, 243, 288
 Manet, É., 217
 Mannoni, O., 78, 79
 Mantegna, A., 125
 Manzoni, A., 77
 Manzoni, A., 103, 158
 Maquet, A., 155
 Marat, J.-P., 72
 Marchal, B., 227
 Marx, K., 160
 Mathieu, V., 15
 Maupassant, G. de, 185, 186, 195, 197-202, 205, 229, 243, 247, 277
 Mazzarino, G., 157
 Méilhac, H., 105
 Meininger, A.-M., 131, 138
 Mérimée, P., 85, 101, 102-108, 151, 231
 Michaux, H., 84
 Michelangelo Buonarroti, 126
 Michelet, J., 44, 61, 68-71, 252, 284
 Millet, D., 235, 238
 Mirbeau, O., 152, 225, 242-245, 277
 Molière (J.-B. Poquelin), 40, 146
 Monet, C., 199
 Montijo, M. de, 107
 Moore, G., 288
 Moreau, G., 217
 Moreau, J., 244
 Morel, A., 289
 Musset, A. de, 37, 56-57, 62
 Napoleone Bonaparte, 15, 16, 23, 32, 42, 78, 89, 90, 100, 148, 197
 Nerval, G. de (G. Labrunie), 33, 61, 65, 68, 75, 77-84, 142, 229, 270
 Nietzsche, F., 30, 72, 105
 Nodier, Ch., 61, 65, 73-77, 153, 194, 229, 270, 273
 Omero, 81
 Palazzeschi, A., 197
 Pascal, B., 63
 Péguy, Ch., 219
 Perrault, C., 73
 Petronio Arbitro, 81
 Philippe, Ch.L., 249, 256-261
 Picon, G., 20, 44, 46, 52, 82, 103, 112, 279
 Pio VII (Barnaba Chiaramonti), 42
 Plinio il Vecchio, 180
 Poe, E.A., 229
 Polibio, 180
 Ponge, F., 48, 245, 246
 Pouchet, F.A., 69, 70
 Poulet, G., 64
 Poussin, N., 18
 Proust, M., 15, 17, 20, 26, 31, 38, 62, 69, 78, 79, 84, 108, 109, 112, 114,

124, 125, 136, 152, 158, 161, 169,
171, 176, 177, 178, 185, 189, 190,
233, 245, 267, 292, 305
Puccini, G., 277

Rabelais, F., 292
Racine, J., 20, 86, 208, 283, 284
Raffaello Sanzio, 126
Raitt, A., 229
Rancé, A.J. Le Bouthillier de, 20-22
Renard, J., 225, 245-247
Renoir, J., 199
Renoir, P.-A., 199
Restif de la Bretonne, N.-E., 82
Retz, cardinal de (J.-F.P. de Gondy),
21
Richelieu, A.-J. du Plessis, duc de,
39, 156
Rilke, R.M., 35, 267
Rimbaud, A., 33, 45, 260, 301, 304
Ripoll, R., 218
Robbe-Grillet, A., 237, 295, 297
Robespierre, M. de, 41, 43, 44
Rosi, I., 226, 229
Rossini, G., 124
Rostand, E., 247
Rouart, E., 294
Rousseau, J.-J., 19, 32, 196

Sade, D.A.F., marquis de, 292
Sainte-Beuve, C.-A., 21, 26, 61-64, 77,
131, 151, 190, 276
Saint-Just, L.A. de, 41, 44
Saint-Martin, L.-C. de, 63
Saint-Simon, L. de Rouvroy, duc de,
22, 108
Sand, G. (A.A.L. Dupin), 26, 56, 143,
144, 151-155, 166, 264
Sarraute, N., 292, 305
Savinio, A., 197
Scarron, P., 68, 270
Scott, W., 37, 115, 120
Senancour, E. Pivert de, 15, 26-30,
31, 61, 122, 153, 196
Serres, M., 285
Shakespeare, W., 25, 86, 108
Simenon, G., 197
Simon, C., 20, 305
Spifame, R., 82

Spitzer, L., 249, 256, 258, 276
 Sponde, J. de, 171
 Staël, Madame de (A.-L.-G. Necker),
 22-26, 31, 33, 61
 Stendhal (H. Beyle), 9, 31, 45, 62,
 85-102, 103, 105, 106, 113, 114,
 119, 125, 129, 138-140, 151, 261,
 267, 274, 276, 287
 Sterne, L., 81, 102, 254
 Sue, E., 45, 138, 151, 155, 158-163,
 166
 Swedenborg, E., 121

 Tacito, P. Cornelio, 180
 Taine, I., 68, 108, 142, 186, 202,
 243, 276
 Thibaudet, A., 20, 23, 32, 38, 46, 47,
 108, 123, 152, 160, 171, 182, 194,
 228, 272, 276, 279
 Todorov, T., 34
 Tolstoj, L., 96
 Tournier, M., 249
 Turgenev, I.S., 107

 Urfé, H. de, 265

 Valéry, P., 38, 69, 100, 267, 269
 Vallès, J., 194, 249-252
 Verlaine, P., 45, 227, 236
 Verne, J., 263, 283-285
 Vigny, A. de, 37-44, 46, 61
 Villiers de l'Isle-Adam, A., 65, 225,
 226-230
 Virgilio Marone, P., 296
 Voltaire (F.-M. Arouet), 21, 270

 Wagner, R., 105
 Whistler, J., 236
 Wilson, E., 227
 Woolf, V., 71, 289
 Wurmser, A., 221

 Yeats, W.B., 227
 Yourcenar, M., 20

 Zini, M., 271
 Zola, É., 9, 47, 151, 178, 185, 186, 191,
 194, 197, 199, 202-223, 225, 236,
 240, 254, 263, 265, 274, 277

Stampato dalla
Litografia LI.PE snc San Giovanni Persiceto (Bo)
Febbraio 2010

Collezione di testi e di studi

Volumi della sezione di filologia e critica letteraria

Stefano Agosti, *Il romanzo francese dell'Ottocento. Lingua forme genealogie*

Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*

Piero Boitani, *Letteratura europea e Medioevo volgare*

Francesco Bruni, *La città divisa. Le parti e il bene comune da Dante a Guicciardini*

Lionello Sozzi, *Vivere nel presente. Un aspetto della visione del tempo nella cultura occidentale*

Harald Weinrich, *Il tempo stringe. Arte ed economia della vita a termine*

Harald Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*